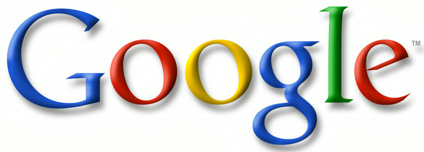
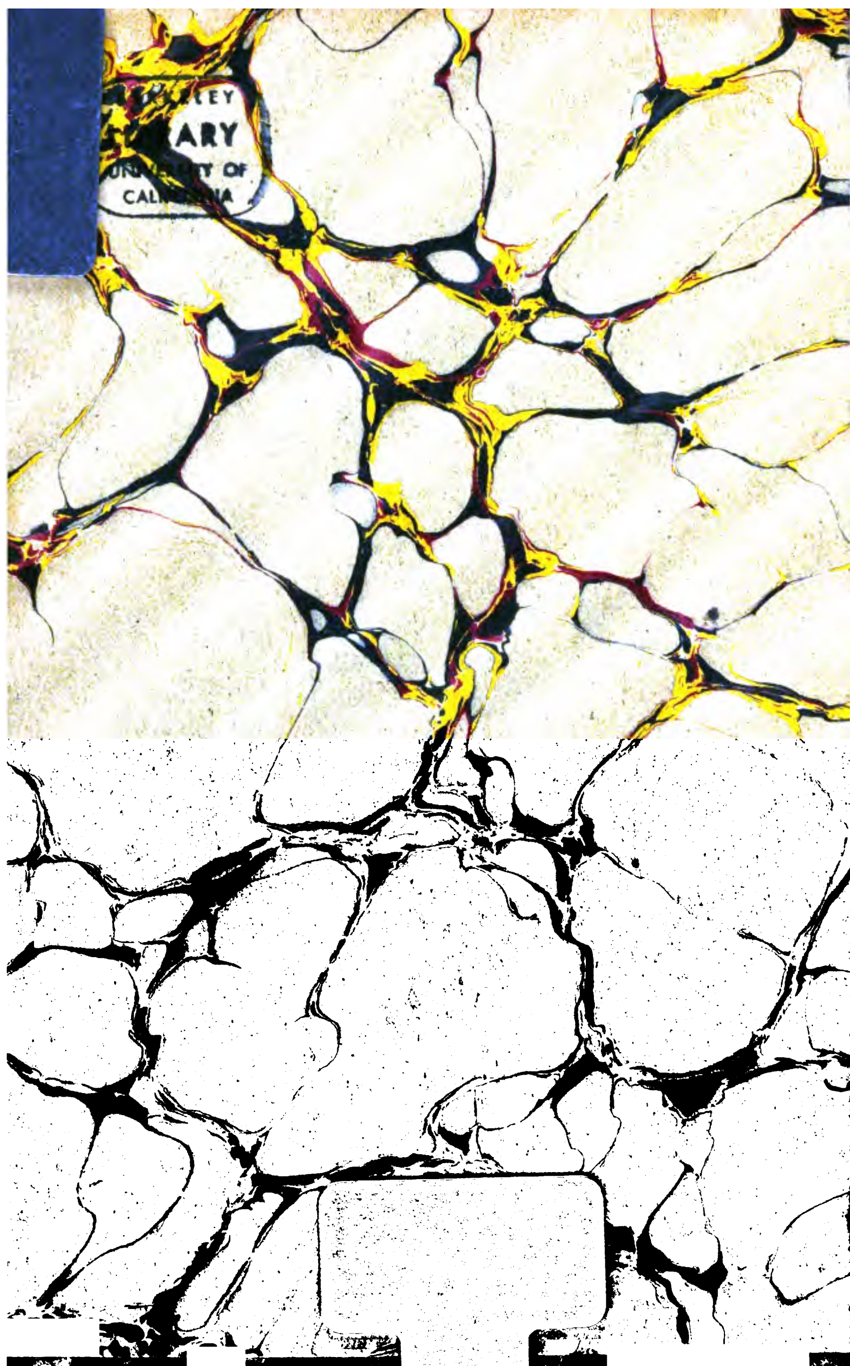
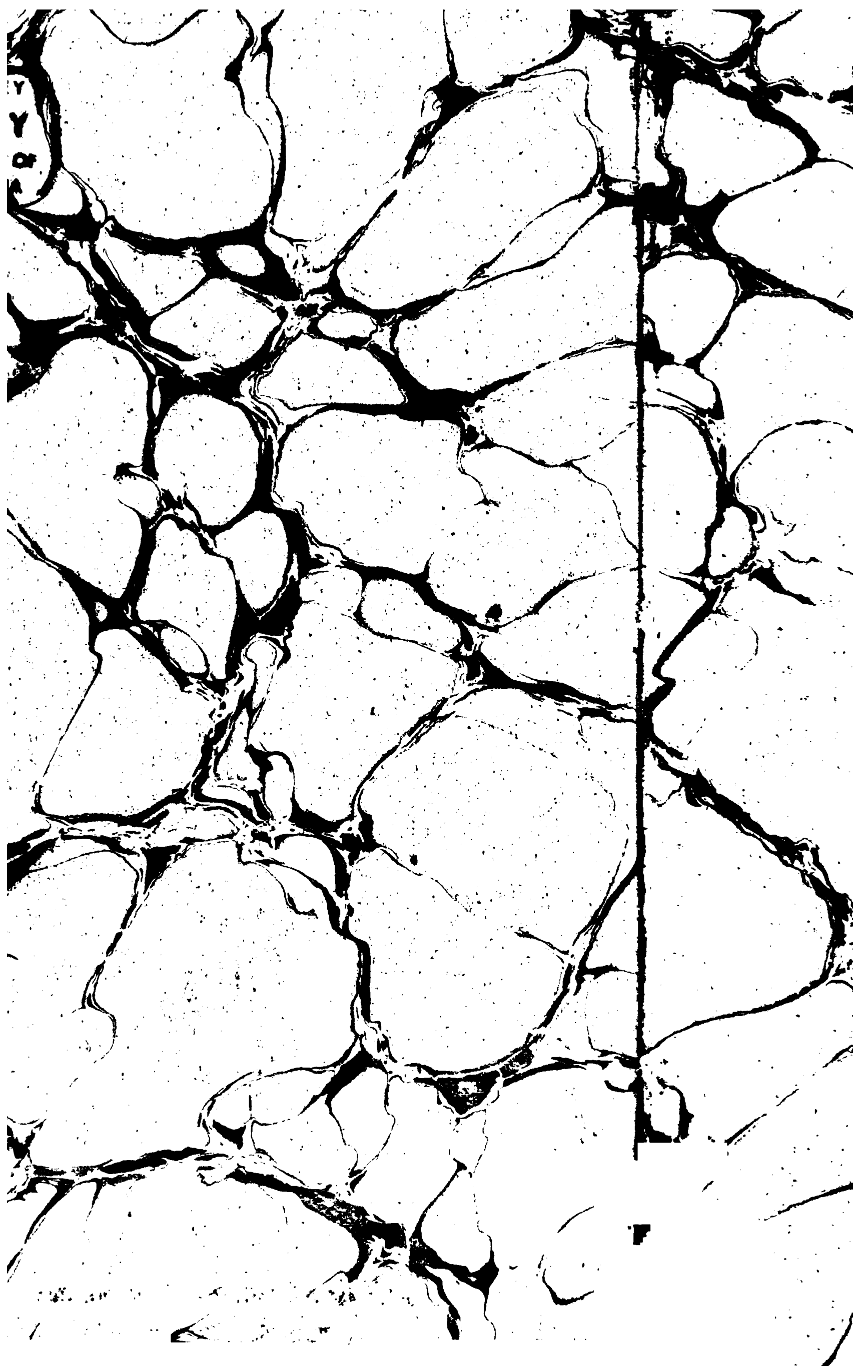
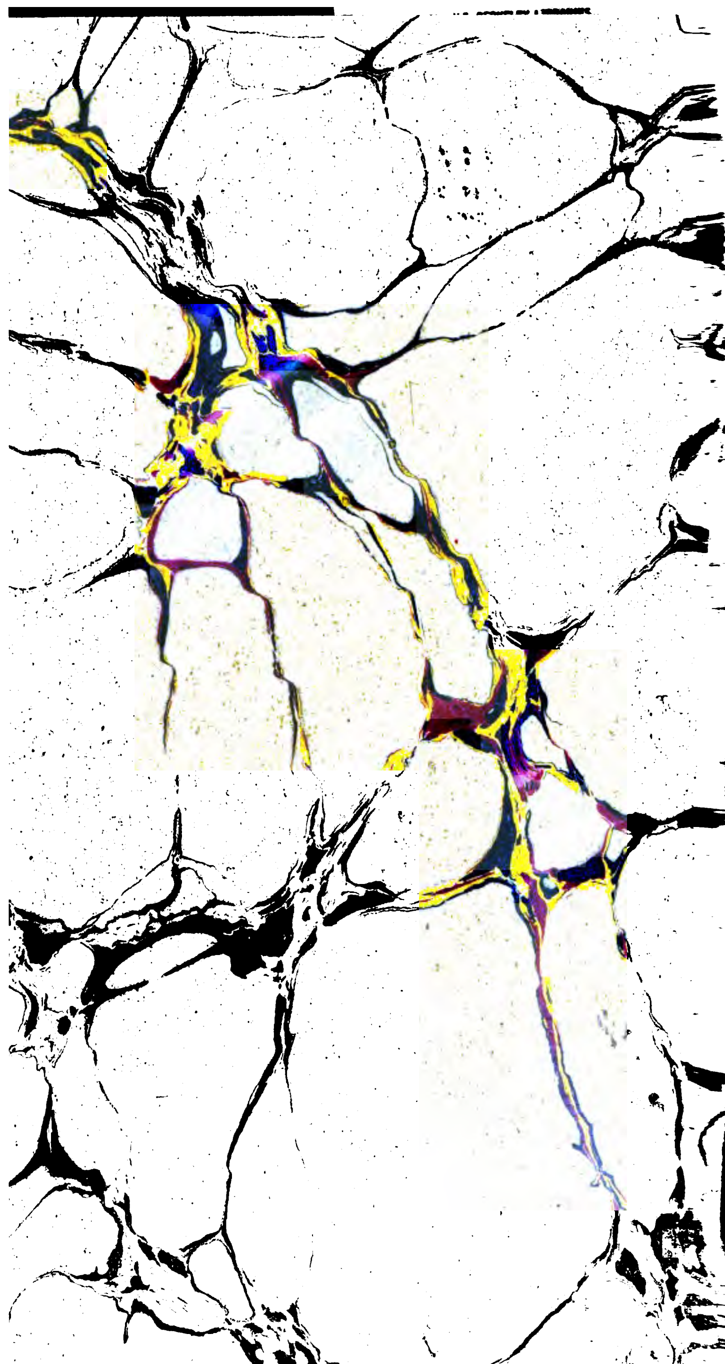








G. LARROUMET

ÉTUDES
DE
CRITIQUE DRAMATIQUE

FEUILLETONS DU « TEMPS »
(1898-1902)

LA COMÉDIE ET LE DRAME APRÈS 1870
UNE ENQUÊTE SUR LE THÉATRE CONTEMPORAIN
LES AUTEURS ET LES ŒUVRES
THÉATRE ÉTRANGER — CRITIQUES DRAMATIQUES

TOME SECOND

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1906



ÉTUDES

DE

CRITIQUE DRAMATIQUE

HENRY BECQUE

Henry Becque laisse deux volumes de théâtre, trois dans l'édition la plus complète, grossie de cinq petits actes publiés dans des revues et non joués. En y joignant deux volumes de mélanges, *Querelles littéraires* et *Souvenirs d'un auteur dramatique*, une conférence sur *Molière et l'École des femmes*, quelques articles de journaux encore épars et une comédie inachevée, les *Polichinelles*, sur lesquels on ne sait encore rien de certain, on a toute sa production.

C'est peu si l'on compare ce bagage à celui d'Augier et de Dumas, surtout de Sardou, et même de Pailleron, qui n'écrivait qu'à ses heures. De tous nos auteurs dramatiques, Becque fut certainement le moins fécond. Mais comme la qualité surpasse ici la quantité! Parmi les huit pièces de Becque, les vraies, celles qui ont été représentées, aucune n'est indifférente, même la première, ce livret de *Sardanapale* dont il disait : « *Sardanapale* ne compte pas, ou ne compte que pour les blagueurs ». Toutes nous apprennent quelque chose sur la nature et la formation de son talent. Deux, les *Corbeaux* et la *Parisienne*, égalent ce qui a été fait de meilleur en notre temps, et la seconde est une de ces œuvres rares qui marquent un point de départ : tout un théâtre en est sorti.

Quant à ses deux volumes de prose, simples recueils d'articles, le premier, fait « de bric et de broc », comme il le reconnaissait lui-même, renferme quelques pages de premier ordre; le second, écrit au jour le jour, comme le premier, mais d'après une pensée initiale, est une autobiographie à peu près complète, l'histoire d'une œuvre et d'un homme.

Je vois dans celui-ci non seulement un document précieux pour la connaissance d'un grand méconnu, mais un modèle de style français. Il y a des réserves à faire sur le fond, et je les ferai, mais on n'a guère écrit de langue plus pleine et plus sobre, plus conforme au génie national. C'est du Paul-Louis Courier sans recherche. Les *Corbeaux* et la *Parisienne*, ces deux blocs, ont détourné l'attention de ces feuilles volantes. Elles méritent de garder une place à côté du théâtre de Becque, et, puisqu'il s'agit d'un auteur dramatique, d'être dans son œuvre ce que les *Mémoires* sont restés pour l'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*.

Henry Becque avait trente ans en 1870. A cette date, au moment de la grande crise qui modifia du tout au tout l'existence et le caractère de beaucoup de Français, il était romantique : il avait emprunté à Byron le sujet de son opéra de *Sardanapale* et il venait de faire jouer un drame, *Michel Pauper*.

L'héroïne de ce drame parle en ces termes à son amant : « Viens, viens, mon gentilhomme, mon guerrier; j'oublie, en te voyant, toutes les larmes que tu me coûtes. Viens vite, que j'admire un instant ta personne hautaine; que j'entende encore ta voix brève et dédaigneuse; apporte dans ma prison des paroles de liberté, des chants de révolte. Que je t'envie, homme heureux, si supérieur aux autres hommes... », etc.

Et l'amant parle comme suit à sa maîtresse : « Ta tête me ravit et m'exaspère.... Je suis fou de tes yeux qui n'ont d'autre défaut que leur innocence.... Ton bras est ferme et droit, il pourrait tenir une épée; tu as les flancs d'une amazone. Belle comme tu es, veux-tu te morfondre entre les quatre murs du mariage? Soit; mais tu regretteras toujours l'existence que je t'aurai offerte, active, puissante, désordonnée, où la volonté est sans limite et les extravagances sans frein. »

Il y a dans la pièce un faiseur d'affaires à la Balzac, un inventeur du même modèle et un ouvrier de génie, qui se perd dans l'ivrognerie, devient fou et meurt sur un bloc de charbon, au moment où il vient de le changer en diamant.

Becque avait aussi fait jouer un vaudeville à couplets, l'*Enfant prodigue*, d'une gaieté assez franche, quoique d'imitation et de fantaisie, car on y discerne la double influence de Labiche, le Labiche de la *Cagnotte*, et de Sardou, le Sardou de *Nos bons villageois*. Joignez à cela quelque atavisme, car sa mère était la sœur de Martin-Lubize, le collaborateur de Labiche dans *le Misanthrope et l'Auvergnat*. Les gens de province sont représentés en charge, dans l'*Enfant prodigue*, par un Parisien qui ne les connaît pas. Sarcey croyait alors qu'un vaudevilliste selon son cœur nous était né, et il promettait à l'auteur une place à côté de Lambert-Thiboust.

Becque appartenait à une famille de petite bourgeoisie parisienne et il n'était pas riche. Pour faire jouer *Michel Pauper* il s'était endetté; car, après avoir loué un théâtre et recruté une troupe, en plein été, il avait donné sa première représentation le 17 juin 1870, au moment où la guerre allait éclater. Pendant le siège, il avait « bâclé à la hâte, dans le deuil de l'invasion et les préoccupations d'argent », une comédie romanesque,

l'*Enlèvement*. Ici, une femme incomprise et délaissée écoutait un amoureux qui lui proposait « l'association de deux âmes et l'éternité de leurs sentiments », c'est-à-dire de fuir avec elle; elle chassait son mari et partait « pour les Grandes-Indes » après avoir écrit à sa belle-mère une lettre « où elle avait consigné les différences de son caractère et la nature de son esprit ».

Pour couvrir le passif que lui laissait le théâtre, Becque se faisait remisier à la Bourse, mais sa clientèle, « très restreinte et régulièrement étrillée, fondait à chaque liquidation ». Il vivotait de la sorte pendant onze ans. Il y avait chez ce bourgeois le germe, non pas d'un bohème, car son existence sera toujours probe et réglée, mais d'un Diogène, une âme droite et dédaigneuse, éprise d'honnêteté, qui méprisait non seulement la fortune, mais l'aisance, et réduisait au minimum les besoins matériels de la vie.

Il a décrit lui-même son tonneau de cynique et l'existence qu'il y menait : « J'habitais alors, rue Matignon, un appartement comme je les aime, bien situé, lumineux et vide. La pièce où je me tenais et qui était fort belle, était meublée d'une planchette de bois retenue au mur, d'un fauteuil et d'une canne. Je l'arpentais du matin au soir avec une légère excitation qui m'est naturelle et dont j'ai besoin.... L'été, c'était charmant. Dès que le jour paraissait, j'allais ouvrir ma fenêtre et je me remettais au lit. Une pomme d'arbre, qui venait d'un jardin voisin, entrait dans ma chambre avec des fleurs et des oiseaux. »

Sa famille habitait tout près et il prenait ses repas chez elle. Il avait le culte des affections domestiques et il l'exprimait avec une sincérité simple, une sobriété plus touchante que bien des effusions. Ce dur prosateur a toujours retenu du romantisme un goût des vers qui répondait à ce besoin de sentiment. La poésie rafraî-

chissait comme une source discrète le fond de son cœur, « le coin vert », comme disent les Anglais, où pousse la petite fleur bleue. S'il devait concentrer un jour l'amertume des amours défuntes dans un âcre sonnet, chef-d'œuvre de tristesse nihiliste, à mettre en pendant avec celui dont la mélancolie résignée fait vivre le nom d'Arvers, il citait, en rappelant ses années de vie familiale, ces vers délicieux :

O visages aimés et qui furent si tendres,
Vous n'êtes plus....

La famille était décimée, dispersée, puis anéantie par la mort. Alors la loi entrait en scène avec « les corbeaux », redoutables et avides, les noirs, les sinistres, les impitoyables corbeaux. Ils venaient s'abattre sur le nid dont il avait savouré la tiède douceur; ils le dispersaient en emportant ses débris.

Becque fut secoué d'horreur et de haine. Il avait imaginé le drame fictif de *Michel Pauper*; cette fois, il n'avait qu'à regarder. Tout frémissant de colère intérieure, il la dominait pour observer d'un œil pénétrant. Il écrivait les *Corbeaux*.

C'était une nature généreuse et droite. La première jeunesse l'avait jeté dans le romantisme, qui fut en notre siècle le rêve de la bonté humaine. Le contact avec la vie, au seuil de la maturité, le ramenait au réalisme, qui est l'expérience du mal. Il s'y tiendra désormais et n'écrira plus qu'avec les résultats d'une observation douloureuse et restreinte, faite de clairvoyance et de désillusion. Sa générosité déçue l'avait conduit au mépris de la nature humaine. Il ne demandera plus à l'imagination que le minimum de fiction nécessaire pour encadrer la vérité. Il fera ses œuvres, avec sa vie, une vie étroite.

Ainsi Flaubert avait commencé par le romantisme pour se jeter, comme cure, dans l'observation réaliste, mais Flaubert était revenu au lyrisme romantique et toute sa carrière n'avait été qu'une oscillation régulière entre ces deux tendances. Becque, lui, s'en tiendra au réalisme, un réalisme court et fort, triste comme une vie qui a débuté par l'idéal et se continue par la désillusion.

C'est donc un Alceste qui a commencé par être un Philinte. En pareil cas, la misanthropie est d'autant plus complète qu'elle est plus raisonnée. Elle ne vient pas seulement du caractère, mais de l'expérience.

Il présentait les *Corbeaux* à tous les théâtres de Paris, sauf à la Comédie-Française, qu'il jugeait inaccessible. Ils étaient partout refusés. Par hasard, il songeait à l'ancien administrateur de la Comédie, Edouard Thierry, retiré à la bibliothèque de l'Arsenal, nature discrète et délicate, qui ruminait ses souvenirs au milieu des livres. Thierry lut la pièce, en vit la haute valeur et la signala à son successeur, Emile Perrin, qui eut le bon goût, et peu banal, de faire honneur à la recommandation de son devancier. Les *Corbeaux* étaient mis en répétition à la Comédie et joués le 14 septembre 1882.

Becque s'est souvent donné les apparences de l'ingratitude. Fier et soupçonneux, susceptible et méprisant, il ne se croyait pas tenu envers ceux qui lui avaient gâté le bienfait par manque de tact ou de discrétion. Il ne gardait aucun ménagement envers les anciennes amitiés qui avaient eu des torts ou s'étaient changées en traîtrises. Chez lui, elles se changeaient en haines et, ces haines, il les proclamait. En revanche, il gardait une reconnaissance fidèle au bienfait délicat et silencieux. Dumas et Sardou l'ont également aidé : il détestait Dumas et le marquait par allusion ou prétérition; il a témoigné en toute circonstance son affec-

tion pour Sardou. Jusqu'au bout, aussi, il a déclaré l'obligation décisive qu'il avait à Thierry. Lorsque l'ancien administrateur de la Comédie-Française mourut, bien oublié, un très petit nombre d'hommes de lettres et d'artistes suivit le convoi de celui qui avait préparé pour la Comédie la prospérité dont elle jouit encore. Becque en était et, dans le mince cortège, il disait tout haut ce qu'il devait au mort.

Je sais par lui, autant que par les amis d'Edouard Thierry, combien fut chaleureux le patronage d'un homme qui n'avait rien d'un enthousiaste ni d'un audacieux. Thierry jugeait que par le courage dans le choix du sujet, la clairvoyance de l'observation, la force sobre et pleine d'exécution, l'art de Becque donnait la main à l'art de Molière par-dessus deux siècles d'atténuation, de complication et de convention.

Il admirait surtout la qualité d'une langue lumineuse et simple, calquée sur la vérité, précise et concise, pleine de ces mots où se concentre la nature, le contraire des mots d'auteur. Les mots de Becque sont de ceux qui ont été dits ou qui auraient dû l'être. Il suffit, le plus souvent, de les entendre, pour les noter, mais pour cela il faut les discerner à travers le flot des bavardages insignifiants. Ces mots, la nature les prodigue, mais elle les noie dans la banalité. L'art doit les extraire par un travail patient.

Quant à la poétique de Becque, c'était si bien celle de Molière, que Becque s'est défini lui-même en définissant Molière. Il se trompait souvent, comme tous les artistes faisant de la critique, sur ceux de ses confrères qui ne lui ressemblaient pas, mais, ici, il n'avait pas de peine à voir chez Molière, à un degré incomparable, la qualité qui était la sienne propre, le don de peindre la vie par l'action.

Il disait dans sa conférence sur l'*Ecole des femmes* : « Molière jette sur la scène des caractères, et ce sont ces caractères qui s'expliquent eux-mêmes devant vous. Comment? En vivant.... Molière n'est pas un philosophe : le philosophe, c'est Descartes ; Molière n'est pas un penseur : le penseur, c'est Pascal ; Molière n'est pas un démolisseur comme Voltaire, ni un réformateur comme Rousseau. Qu'est-ce donc que Molière? C'est un auteur dramatique. C'est un homme dont l'instinct, dont le génie, dont la fonction est de représenter ses semblables. Ne lui demandez pas des idées ; les idées, il ne les voit qu'à travers les caractères, au moment où elles deviennent excessives et où il va les ridiculiser. Ne lui demandez pas une leçon de morale. Ne lui demandez pas un conseil pratique ; il sait très bien qu'il ne corrigera pas des gens qui ont existé de tout temps et existeront toujours. Sa besogne, à lui, est de leur donner une seconde vie, la vie littéraire. Sa besogne est de fixer dans le monde l'art des caractères qui, sans lui, resteraient disséminés et épars dans la nature. »

Le seul enseignement qu'il faille, d'après lui, demander à Molière, « enseignement bien autrement élevé » que les intentions morales et la vaine prétention de corriger personne, c'est « la connaissance désintéressée des choses humaines ».

La page est tout à fait belle et en partie vraie ; en partie, car le réalisme n'est qu'une moitié de l'art : à côté de Molière, il y a Corneille. Mais elle renferme toute la poétique de Becque. Quelques-uns parmi les mérites de celui qu'il appelait « le premier et peut-être le seul poète comique » revivaient en lui.

Malheureusement celui de ces mérites qui lui manquait le plus, c'était la fécondité, plus nécessaire au théâtre que dans tout autre genre, car le théâtre c'est

la vie, et la vie est ample et variée. L'œil et la main du peintre doivent être assez rapides pour suivre ce spectacle changeant, s'il veut peindre son temps au complet.

Or, Becque, avait l'observation lente et le travail pénible, par suite la production rare. Il n'a laissé de son temps qu'une vue étroite et restreinte, très lumineuse et très profonde, mais bornée à deux familles bourgeoises, au lieu d'embrasser comme Molière toute une société, du haut en bas et de long en large. Il n'a représenté — en traits définitifs, il est vrai, et par deux spécimens qui en apprennent beaucoup sur l'humanité tout entière — qu'un foyer d'affection dispersé par la loi et cette maladie du mariage qui est le ménage à trois.

Joignez-y la *Navette*, composée après les *Corbeaux*, quoique écrite avant eux, et empruntée aussi à l'expérience personnelle, à un coin de la vie parisienne, celui des filles, qu'il avait traversé, comme tout le monde.

C'était un resserrement du champ comique, mais, avec une telle nature, c'était la condition d'un effort heureux vers la vérité. A vouloir embrasser toute la vie, la comédie l'enferme dans la convention. Par le perfectionnement excessif et l'abus de l'intrigue, elle montre les choses plus simples ou plus compliquées qu'elles ne sont. Elle donne plus de place à la fiction qu'à l'observation. Elle divise la nature et la vie en compartiments étroits et factices, et pourtant elle prétend enfermer dans sa formule l'art tout entier, depuis les amusements du vaudeville jusqu'aux émotions du drame.

Dumas était le maître de la comédie depuis près de trente ans. Il avait appliqué, avec son audace féconde, un système qui marquait un immense progrès sur celui de Scribe, en ce sens que chez lui, au contraire de Scribe,

la vérité était le but, tandis que, chez Scribe, c'était l'intrigue. Pourtant, chez Dumas, l'intrigue tenait beaucoup de place. Cette place, Becque allait la réduire au minimum. Avec l'instinct des novateurs, aidé par la fierté distante de Dumas, il s'écartera de son grand prédécesseur pour se rapprocher de Sardou. C'est que Sardou, avec une incomparable fécondité, jointe à une faculté d'observation et à un sens de l'histoire que Scribe n'a pas soupçonnés , continuait l'ancienne comédie, celle où l'intrigue, c'est-à-dire l'invention, tient la première place. Par cela même que Becque ne le rencontrait pas, comme Dumas, sur son chemin, Sardou ne faisait pas obstacle à Becque.

Becque a fait son théâtre pour la vérité, avec son expérience de la vie. Mais si la vérité est vaste, l'expérience de Becque était étroite et il n'avait pas assez d'imagination pour la féconder. Même, il était médiocrement instruit, nullement liseur. Il a dit avec un beau sentiment de ce qui lui manquait de ce côté : « Je n'ai pas cette grande culture qui embellit toute une vie et qui peut la remplir, à quelques satisfactions près ». Dès qu'il eut épuisé sa réserve d'observation, il s'arrêta. Il n'aurait pu que se répéter; il a préféré se taire.

Tout au plus a-t-il repris par quelque détail, pour le fortifier ou le préciser, ce qu'il avait déjà dit. De là vient ce que l'on trouve, comme disent les Allemands, dans les copeaux de son atelier, ces petits actes recueillis dans l'édition complète de son théâtre et qui, tous, se rattachent à une donnée déjà traitée par lui.

« Après la représentation des *Corbeaux*, écrivait-il, si Perrin avait été un autre homme, j'aurais donné le *Monde d'argent* au Théâtre-Français et je n'aurais jamais écrit la *Parisienne.* » Car il faisait bon marché

de son chef-d'œuvre : « Eh ! mon Dieu ! la *Parisienne*, c'est une fantaisie qu'il est très agréable d'avoir fait, pour montrer aux gens d'esprit que l'on n'est pas plus bête qu'eux ». Ne soyons pas dupes de cette boutade : il savait ce que valait la *Parisienne*, mais il était agacé de se voir jeter sans cesse à la tête son principal succès. Puis il avait de plus hautes ambitions. La *Parisienne*, ce n'était que la peinture d'un petit salon bourgeois, — avec vue sur la chambre à coucher. Il aurait voulu peindre le monde de la Bourse, la caverne des loups-cerviers. On ne regrettera jamais assez que Perrin, qui n'aimait que le succès, effrayé par la résistance de ses abonnés aux *Corbeaux*, ait fait grise mine à l'offre d'une seconde pièce, surtout à celle d'un tel sujet. Notre temps pouvait recevoir de Becque une comédie qui lui manque, malgré la *Question d'argent* de Dumas. Il eût fallu que la critique forçât la main de Perrin et, en 1882, la critique autorisée redoutait les audaces de Becque presque autant que Perrin.

Mais ce qui prouve trop que Becque ne pouvait écrire que sur ce qu'il connaissait bien, c'est que, dès 1890, lorsque son talent supérieur fut enfin reconnu par une critique plus jeune et plus hardie, lorsque, sous la pression de cette critique, et celle de l'opinion, la *Parisienne* eut forcé l'accès de la Comédie-Française, ce fut à qui, parmi les directeurs des théâtres parisiens, M. Albert Carré en tête, lui demanderait ses *Polichinelles*. Or, ils n'étaient pas finis; peut-être même se réduisaient-ils aux bouts de dialogue que l'auteur promenait sur le boulevard et dans le monde. Tout au moins il ne parvenait pas à les terminer.

Ce ne pouvait être affaiblissement, timidité ni paresse : il était encore dans la force de l'âge; il avait toujours été très brave; son esprit pétillait dans la conversation et allait se répandre, âcre et mordant, à

travers une série d'articles de journaux, qui lui coûtaient beaucoup de travail, comme tout ce qu'il écrivait. J'inclinerais à croire que la matière lui manquait, faute d'avoir assez pratiqué le monde d'aigrefins qu'il voulait peindre. Peintre loyal, il ne voulait rien faire de chic. D'autre part, comme il ne pouvait suivre deux lièvres à la fois, ces interminables *Polichinelles* l'empêchaient de commencer le *Monde d'argent*.

Ainsi l'existence de Becque s'étant bornée, somme toute, à une courte période de bonheur intime, interrompue par une catastrophe, et à une liaison troublée, il n'a écrit que les *Corbeaux* et la *Parisienne*, très probablement parce que l'expérience personnelle ne lui avait pas fourni d'autre matière pour son art.

La gaieté a manqué dans cette existence; elle manque aussi dans cette œuvre. En revanche le comique y abonde, un comique amer. Je rappelais tout à l'heure Molière. Le théâtre de Becque ressemble à cette part de la comédie moliéresque, la plus forte, où le grand comique a mis le fond de son expérience et sa pensée intime sur la vie, à certaines scènes du *Misanthrope* et du *Malade imaginaire*. Ici, derrière l'auteur, l'homme se laisse voir à plein et la fiction joyeuse déguise à peine la tristesse de l'observation. C'est ce qui arrive à la comédie toutes les fois qu'elle pénètre un peu avant, car son véritable objet n'est-il pas la dérision de la misère humaine?

Cette existence fut simple et sans incidents. De même au théâtre. Becque n'imaginant pas et se contentant, pour parler comme lui, d'extraire le caractère de ce qu'il a vu et éprouvé, il y a peu d'intrigue dans ses pièces, c'est-à-dire de complication arbitraire. D'habitude, en effet, les événements vrais sont simples, même les plus tragiques. C'est l'art et l'imagination qui, en les concentrant et les combinant, y met-

tent une complication arbitraire ou exceptionnelle. La curiosité perd à ce réalisme; il ne satisfait guère le genre d'intérêt que la majorité de nos auteurs comiques cherchent à exciter, mais, comme la vérité y gagne, c'est-à-dire ce que Becque appelait « la connaissance désintéressée des choses humaines »! Au lieu d'amusantes devinettes, à travers lesquelles les plus sérieux nous laissent entrevoir la vérité, voici la vérité elle-même qui nous est montrée tout entière, sans arrangement et sans atténuation.

Cette simplicité et cette loyauté se retrouvent dans les caractères et dans le style. Ici et là Becque met le moins possible de lui-même. Il se contente, en choisissant, de laisser agir et parler la nature. Comme Molière encore, ses caractères une fois posés, il les laisse évoluer, conformément à la nécessité logique qu'ils portent en eux. Il n'intervient pas pour les diriger arbitrairement; il est un greffier devant le drame de la vie.

Il a d'autant plus l'horreur de la rhétorique qu'un moment il en a subi la contagion. Guéri du lyrisme romantique, il se garde soigneusement du précieux naturaliste, de cette « écriture artiste » qui lui semble avec raison, et beaucoup plus que le lyrisme romantique, l'antipode du style théâtral. Il écrit simple et serré. Ses personnages ne se doutent jamais qu'ils sont soufflés par un auteur. Ils ont la sérénité et l'inconscience de la perversité et de la sottise.

Que l'on prenne ses mots les plus typiques; ils sont la nature et la simplicité même, car ils sortent spontanément des caractères et des situations.

Ainsi, dans les *Corbeaux*, l'obstination aveugle de [me Vigneron :

« Moi vivante, on ne touchera pas à la fabrique. »

Et le mot final de Teissier :

« Vous êtes entourée de fripons, mon enfant, depuis la mort de votre père. »

Ainsi, dans la *Parisienne*, l'avertissement de Clotilde à son amant pour terminer une querelle toute conjugale :

« Prenez garde, voilà mon mari! »

Son égoïsme d'une rouerie candide :

« Nous autres femmes nous revenons toujours à celui qui nous aime. »

Son cynisme ingénu :

« Qu'est-ce qu'il aurait fait, mon mari, s'il ne m'avait pas eue? »

Et les conseils ou les plaintes du pauvre Lafon :

« Résistez, Clotilde, résistez! En me restant fidèle, vous restez digne et honorable; le jour où vous me tromperiez.... »

« Ah! Clotilde! Clotilde! Qu'est-ce que vous venez de faire? Il fallait me tromper délicatement, sans que je le voie et sans me le dire. »

Cet art sobre et fort, presque austère, à une époque où l'amusette tenait tant de place dans l'art théâtral, ne pouvait guère séduire le grand public. Becque aurait voulu changer les habitudes de celui-ci, mais il n'avait pas produit assez longtemps pour lui en imposer de nouvelles. Aussi n'a-t-il été apprécié que d'une élite restreinte, qui pouvait bien se grossir des outranciers et des bons snobs, mais, même avec cet appoint, il n'y avait pas de quoi remplir longtemps la salle. Les *Corbeaux* révoltaient les abonnés de la Comédie-Française, et la *Parisienne*, après avoir beaucoup plu à la Renaissance pendant quelques soirées, ne retrouvait pas son succès à la Comédie-Française, où elle déconcertait également ses acteurs et le public.

En revanche, l'action de Becque était profonde sur la jeune école qui allait s'emparer du théâtre comique.

Pour elle, il était véritablement un maître et un chef. La *Parisienne*, surtout, commençait une évolution et la date du 7 février 1885 restera dans notre théâtre comme un point de départ. Avouée ou reconnue, l'action de ce modèle s'exerçait sur tous les jeunes auteurs qui, peu à peu, avec plus ou moins de timidité ou d'audace, d'habileté ou d'énergie, obligeaient le public à admettre cette comédie nouvelle qui éliminait les vieilles conventions, prenait la vie et les mœurs corps à corps et ne craignait pas la vérité désabusée et pessimiste.

Fatalement les faiseurs suivaient les sincères et la comédie réaliste glissait, par l'exploitation de ces suiveurs, jusqu'à la « comédie rosse ». Mais n'est-ce pas l'histoire de toutes les révolutions? Becque n'est pas responsable d'excès pour lesquels il n'avait que mépris. Il a flétri d'un mot, au passage, l' « esprit de destruction et de perversité qui domine dans les œuvres contemporaines ». Il a dit vertement leur fait au théâtre ordurier et à certains de ses propres épigones.

Dans cette situation si pénible, faite d'un constraste ironique entre ce qu'il valait et ce qu'il était, Becque achevait de s'aigrir. Comme tous les Alcestes vieillissants, avec une âme de pitié et de tendresse, de fierté et de droiture, avec un esprit clairvoyant et droit, il allait changer ses qualités en défauts. Il se mettait à faire du journalisme, et, comme il n'avait que des mécomptes à raconter, il appliquait son talent à des commérages haineux.

Encore s'il avait connu le succès que la méchanceté obtient si facilement dans la presse. Mais sa voix se dait dans la clameur d'injures imprimées qui, aque matin, s'élève sur Paris et que chaque balayage nporte. Nous sommes blasés sur ces passe-temps téraires et il faut, pour y réussir, une habitude, un

vocabulaire, surtout une absence de scrupules que Becque n'avait pas. Ses éreintements semblaient inoffensifs à côté des exercices familiers aux professionnels. Ils ne pouvaient plaire qu'aux délicats, et les délicats auraient préféré lui voir faire autre chose.

Il en voulait aux directeurs, aux critiques et aux confrères, à d'anciens amis par lesquels il se croyait trahi. De là cette série de médisances féroces, qu'il condensait en articles. Il diffamait, il calomniait, aveuglément et de bonne foi. Car jamais il n'altérait la vérité de parti pris. Je me suis trouvé directement mêlé à une négociation qu'il a racontée en détail, et, par là, s'il m'a personnellement ménagé, j'ai pu constater qu'il faisait jouer un rôle odieux à deux personnes parfaitement honorables et bien intentionnées pour lui. Les propos qu'il rapporte sont exacts scrupuleusement, mais il les a mal interprétés. Ils sont tombés sur un esprit aigri et un cœur ulcéré; ils s'y sont corrompus et changés en poison. A lire son récit, les vers de Racine me remontaient à la mémoire :

> Seigneur, je le vois bien, votre âme prévenue
> Répand sur leurs discours le venin qui la tue.

Et c'était une grande tristesse, pour ceux qui connaissaient sa vie, de le voir traîner dans la boue des confrères dont il avait partagé l'illusion et encouragé l'effort, des critiques dont il était l'obligé et dont il avait fréquenté la maison, des amis dont il avait consolé les tristesses et qui l'avaient payé de retour.

Ce délire de persécution, qui se tournait en rage de dénigrement, n'avait pas altéré le talent de l'écrivain. Je répète que ces pages haineuses sont écrites dans une langue aussi pleine, aussi directe et aussi brillante que ses comédies. Les *Souvenirs d'un auteur dramatique*

attestent un admirable prosateur ; ils peuvent figurer à côté de ce que l'observation satirique a produit de plus amer et de plus fort.

Becque a vécu ainsi une dizaine d'années, recherché et redouté, adulé et haï, avec un petit nombre d'amis, les uns qui s'efforçaient sans succès à le calmer, les autres qui excitaient ses rancunes par les leurs, méconnu par le grand public, exalté à l'excès par une coterie, grandement estimé par une élite.

Il se voyait tel qu'il était, « fourbu, mécontent, besogneux » ; il se rendait compte des haines qu'il semait autour de lui et il nourrissait des illusions singulières. Il posait plusieurs candidatures à l'Académie française. Certes, il avait assez de titres pour y représenter de manière exceptionnelle une part du génie national, mais il ne songeait même pas à se dire qu'il faut là autant de tenue que de talent. Il avait toujours eu, disait-il, « des préoccupations de réforme et de justice sociale », et cela se voit dans son théâtre. Il songeait donc à la députation, mais, s'il n'avait pas les qualités nécessaires à un académicien, il avait encore moins les défauts indispensables à un politicien.

L'homme était terrible et charmant. Quoiqu'il ait toujours vécu en Spartiate et que, à ce qu'il semble, il n'ait vraiment aimé qu'une fois, il était très sensible au luxe de la vie et à la grâce féminine. Il fréquentait assidûment plusieurs salons où il était apprécié à sa valeur et il faisait aux femmes une cour respectueuse et hardie, qu'elles accueillaient bien. Sa parole caressait et mordait. Son rire éclatant était féroce et cordial. Une tempête de mépris, sourde ou déchaînée, grondait ntre ses dents, sous sa moustache en brosse. Son œil nçait la flamme et sa chevelure drue semblait dressée ar un vent de colère. De temps en temps, à travers es éclairs et ces foudres, dans cette gaieté sinistre,

passaient des traits de douceur et des accents de tendresse. On sentait que ce redoutable jouteur avait dit vrai le jour où il avait écrit : « J'aime les innocents, les dépourvus, les accablés, ceux qui se débattent contre la force et toutes les tyrannies ».

Il vivait, comme aux jours de sa jeunesse, dans un appartement nu. Il était de plus en plus besogneux, parce qu'il était demeuré familial et charitable, tandis que ses revenus baissaient. Il y a quelque exagération dans la légende de misère qui s'est formée autour de son existence. L'État, d'abord, avait fait envers lui tout ce qu'il devait et Becque ne s'en cachait pas; puis la Société des auteurs dramatiques. Les reprises des *Corbeaux* et de la *Parisienne*, deux éditions de ses œuvres, une collaboration à de grands journaux qu'il aurait pu rendre régulière, tout cela n'était pas la fortune; c'était même bien peu en comparaison de ce que gagne aisément le moindre des auteurs dramatiques ou des journalistes, pour peu qu'il ait du savoir-faire. Mais enfin, ce pouvait être la vie régulière, si Becque avait su diriger la sienne, s'il n'avait porté le poids de ses défauts.

Il a donc connu la gêne jusqu'au bout, et ses amis ont dû s'inquiéter de ses derniers jours. C'est grâce à deux d'entre eux que sa fin a été calme et décente. On doit le plaindre, mais si cet écrivain de premier ordre a été malheureux, on n'en saurait accuser ni son temps, ni lui même. Tout dans cette existence a été logique : la conduite de sa vie et l'emploi de son talent furent le résultat nécessaire de ses excellences et de ses faiblesses, du bon et du mauvais qu'il portait en lui.

Aujourd'hui, ce qui importe, c'est son œuvre et ses résultats. Ce talent si sobre a fait une œuvre féconde. Les *Corbeaux* et la *Parisienne* resteront par eux-mêmes. Deux pièces sans scories, ni pailles, une œuvre

maîtresse et un chef-d'œuvre, c'est beaucoup pour un auteur dramatique!

En outre, celui-ci est un chef d'école. Il est l'initiateur de la comédie nouvelle. Voyez ce qu'elle a produit depuis quinze ans, le chemin qu'elle a fait du Théâtre-Libre à la Comédie-Française, la place qu'elle occupe sur toutes nos scènes. Lui avoir montré le chemin et ouvert la voie suffirait à la gloire d'un écrivain. Par lui-même, il supporte la comparaison avec les grands maîtres de son art, et, s'il doit être surpassé par ceux qui sont nés de lui, il restera pour eux un ancêtre.

3 juillet 1899.

PAILLERON

A la Comédie-Française, reprise de *Cabotins*, comédie en quatre actes, d'Edouard Pailleron.

Rarement la critique s'était trouvée en aussi parfait accord sur la valeur d'une pièce que pour *Cabotins*, de Pailleron, donnés au début de 1894. Elle les avait jugés non seulement mauvais, mais médiocres.

Et rarement le succès avait semblé lui infliger un démenti aussi complet. A la fin de l'année, la pièce avait atteint cent une représentations.

Il convient d'ajouter qu'elle s'en tenait là et ne retrouvait pas l'unique fortune du *Monde où l'on s'ennuie*, toujours vivace après dix-neuf ans. Elle n'avait plus qu'un très petit nombre de représentations, en 1895 et en 1896.

Puis elle quittait l'affiche et ne reparaissait que mercredi dernier. Certainement la Comédie ne l'eût pas exhumée sans l'Exposition et la nécessité de faire flèche de tout bois.

La critique s'est retrouvée aussi sévère pour la pièce, mais le public m'a semblé moins indulgent.

Je ne me hasarde guère à prédire le succès ou l'insuccès des œuvres théâtrales. Cette sorte de divination est trop sujette au démenti des faits. Il doit suffire à la critique de déclarer si une pièce lui semble intéressante

ou ennuyeuse, et pourquoi. Le succès ou l'insuccès dépendent ensuite du public, qui peut avoir, pour s'y rendre ou s'en éloigner, des raisons inattendues et déconcertantes.

Je serais pourtant bien étonné si la reprise de *Cabotins* allait loin. Les succès de théâtre, à égale intensité de début, se répartissent en deux classes, ceux qui se prolongent et ceux qui s'arrêtent. Dans le premier cas, une qualité foncière et durable les maintient; dans le second, il n'y a qu'apparence et inconsistance. L'expérience est faite pour *Cabotins*. Ils appartiennent à la seconde catégorie. L'omelette soufflée s'est affaissée trop vite et depuis trop longtemps. Remise sur le feu, elle ne semble pas devoir se gonfler encore.

D'abord, le sujet est manqué.

En lui-même, il est aussi vrai, aussi capable de comique et d'un intérêt aussi permanent que celui du *Monde où l'on s'ennuie*. Les « cabotins » de Pailleron, ce sont les « arrivistes », outranciers et sans sincérité, de la politique, de la littérature et de l'art — voire de la médecine. Mais ceux-ci ne sont joints au groupe que de manière artificielle. Le cabotinage médical valait la peine d'être étudié à part et à fond.

Comme public, ces acteurs de la comédie mondaine ont les snobs, qui suivent la mode par docilité et vanité.

Acteurs et public, Pailleron les a mal observés et les a peints avec mollesse. Il n'a pas retrouvé devant eux la netteté pénétrante du regard et la justesse vigoureuse de la main qu'il avait eues dans le *Monde où l'on s'ennuie*. Autant les précieux groupés dans le salon de Mme de Céran, des premiers rôles aux simples com-rses, donnent l'impression de la vérité, autant les cadents que Mme de Laversée attire chez elle sont bitraires. Là, des portraits enlevés d'un trait net; ici, es caricatures lourdement appuyées.

C'est que, cette fois, Pailleron, vieilli et fatigué, ne savait plus observer; il se contentait d'imiter. Son imitation était si directe et si reconnaissable, elle s'appliquait à des originaux si connus qu'elle en était choquante. On se demandait, par quel mystère d'inconscience un auteur, assez riche de son propre fonds, confondait ainsi le tien et le mien.

D'autant plus qu'en imitant il affaiblissait. Et il n'est permis, au théâtre, de reprendre de vieux sujets qu'à la condition de les rajeunir, d'y pénétrer plus avant, d'en tirer davantage.

Le Pégomas de Pailleron, le politicien du Midi qui se grise et étourdit autrui de sa faconde, c'est avant tout le Numa Roumestan d'Alphonse Daudet. C'est aussi le Rabagas de Victorien Sardou. C'est même un peu le Giboyer d'Émile Augier. Mais Giboyer, Rabagas et Numa sont des êtres pris sur le vif. Le troisième surtout — celui du roman — est un type profondément étudié et clairement expliqué, représentatif d'une quantité d'originaux, résumant leurs traits communs avec vigueur et plénitude. Pégomas n'est qu'un fantoche amusant, une charge heureusement venue plutôt qu'un portrait.

Son entourage de peintres, de sculpteurs et de romanciers, les Cardevents, les Larvejols et les Caracels décalquent les Rodolphes et les Marcels, les Schaunards et les Collines de la *Vie de bohème*. Et tandis que, dans leur outrance et leur fantaisie, ceux-ci sont vivants et gais, ceux-là sont tristes et faux. Il suffit d'avoir entrevu nos cénacles d'artistes et d'écrivains pour s'assurer que, s'il y a là, comme le veut Pailleron, beaucoup de cynisme et de vanité, d'avidité et de férocité, il a peint de chic, ou même à contre-sens, ces défauts essentiels de l'espèce.

Son sculpteur raté, Grigneux, c'est Taupin de *Diane*

de Lys. Et comme Taupin est autrement pittoresque! Le docteur Saint-Marin, amant sans cœur d'une beauté mûrissante, c'est Paul Astier de la *Lutte pour la vie*. Et comme Paul Astier est autrement effrayant! La mère Cardevent, c'est la maman Jansoulet du *Nabab* et Rose Mamaï de l'*Arlésienne*. Et comme la maman Jansoulet et Rose Mamaï sont autrement touchantes!

Non seulement le malheureux dramaturge ne parvient à remplir sa pièce qu'avec des emprunts, mais il se met lui-même à contribution. Valentine est une sœur, plus pâle, de Suzanne du *Monde où l'on s'ennuie* et de Pépa de la *Souris*.

Voilà pour le sujet et les personnages. Dans la mise en œuvre de ces éléments, la pauvreté de l'invention et la servilité de l'imitation sont encore plus frappantes. On y reconnaît le Scribe de la *Camaraderie*, le Dumas de *Denise* et surtout le Bisson du *Député de Bombignac*.

Et les situations qu'ils fournissent à *Cabotins* sont amalgamées avec une gaucherie qui étonne chez un auteur dramatique qui fut du moins un habile ouvrier dans son art. Il n'en a tiré qu'un drame sans émotion et un vaudeville sans fantaisie.

Ce drame et ce vaudeville, il n'a pas réussi à les fondre; il les a seulement juxtaposés. De sorte que chacun d'eux nuit à l'autre, le dramatique glaçant le comique et réciproquement.

Enfin, la pièce exprime des sentiments et parle un langage dont la banalité est attristante ou réjouissante, au choix.

Cette banalité est telle dans la partie dramatique que parfois on dirait une gageure de parodie. Il y a, par cemple, une reconnaissance, avec orpheline et « croix e ma mère », ou l'équivalent, mais elle fort sérieuse - et elle ne sert à rien.

Quant au vaudeville, il est d'un grossissement cari-

catural qui confine à l'opérette, une opérette sans gaieté et sans esprit. Ainsi, le dénouement est préparé par le maquignonnage d'un fauteuil d'académicien. L'opération est menée de manière si évidemment fantaisiste, avec un cynisme si étalé qu'il est impossible de la prendre au sérieux. Daudet, lui-même, dans l'*Immortel*, ce pamphlet rageur, n'a pas représenté les mœurs académiques avec une exagération plus criante. Pailleron devait savoir par expérience que, pour réussir une élection à l'Institut, il faut une main légère.

L'ancienne maîtrise de Pailleron, comique et sérieuse, ne se retrouve que dans deux scènes, une scène de drame entre Mme de Laversée et le docteur Saint-Marin, une scène de vaudeville entre Pégomas et M. de Laversée. Deux bonnes scènes, c'est peu pour quatre actes.

Çà et là, quelques indications plaisantes ou justes de caractères et de sentiments. Le vieux sculpteur Hugon, traditionnel et arrivé, qui méprise et flatte les décadents et arrivistes de la *Tomate*, « lâche pour ne pas être lâché », est un type pris sur le vif, mais trop sommairement traité. Mme de Laversée, la femme qui aime sans être aimée un amant plus jeune qu'elle, si elle rappelle trop la duchesse Padovani de la *Lutte pour la vie*, a sa vérité propre et quelques-uns de ses cris sonnent juste. Elle nous intéresserait, si l'auteur savait concentrer notre attention sur elle, mais il la présente de telle façon, elle et son Saint-Marin, qu'ils nous font l'effet de gêneurs.

La vie de la pièce, c'est Pégomas, et rien que lui. Elle s'arrête dès qu'il sort de scène. Il faut que ce maître charlatan reste toujours devant la baraque à débiter son boniment. Dès qu'il rentre dans la coulisse, notre attention languit. Même Pierre et Valentine, avec leurs duos d'amour, ne la réveillent pas. Ils sont

roman et romance, dessus de pendule en toc. L'autre, au contraire, le Méridional endiablé, fils du soleil et du vent, nous réveille dès qu'il paraît et sa tonitruante faconde nous secoue. Il est commun de manières et banal de langage, égoïste et rusé, trivial comme la rue et le forum, mais amusant et habile, taillé pour l'action.

Vive Pégomas! C'est le cri qui rythme la pièce, mais Pégomas tout seul. Dès qu'il ne parle plus, elle nous ennuie. Car lui seul est de chair et d'os. Son entourage est en baudruche.

En vrai protagoniste, Pégomas donne sa propre couleur à la pièce et, comme il est foncièrement vulgaire, il la teint de vulgarité, plus même qu'il ne serait nécessaire à l'effet de la peinture. A son exemple, ses amis de la *Tomate* s'efforcent d'être spirituels, mais pour quelques mots drôles, que de platitudes! Les petits journaux ne voudraient pas de cet esprit pour leurs nouvelles à la main. En comparaison, les bohèmes de Murger sont des Chamforts et des Rivarols.

En somme, une pièce lente et froide, avec des parties amusantes, une œuvre où se reconnaît par endroits le vieux tour de main d'un habile homme de théâtre, mais attristante en somme, comme tout grand effort qui n'aboutit qu'à dater une décadence.

Le théâtre de Pailleron comprend dix-huit pièces. Trois ont une valeur vraie, l'*Etincelle*, l'*Age ingrat* et le *Monde où l'on s'ennuie*. Tout le reste est de qualité secondaire ou inférieure, franchement ennuyeux comme le *Second Mouvement*, agaçant par la recherche et le factice, comme la *Souris*, — avec quelques touches d'une lourdeur ou même d'une grossièreté surpre-ntes, comme le portefeuille de la petite Marthe, si ibérément ouvert par le beau Max, — attristant par disproportion entre l'effort et le résultat, comme *lène* et les *Faux Ménages*.

Quant aux trois bonnes pièces, ce sont les produits heureux d'un art ingénieux et composite, mais sans originalité ni force.

Lorsque Pailleron a rencontré une jolie idée de pièce et qu'il l'a longtemps portée, qu'il en a laborieusement construit le plan et encore plus laborieusement limé la forme, il arrive à des résultats fort agréables, en combinant la psychologie de Marivaux, l'intrigue de Scribe et le style de Beaumarchais. L'*Etincelle* est un petit bijou, mince de matière, mais ciselé, repercé et étiré avec un art accompli. L'*Age ingrat* rajeunit agréablement le vieux thème de l'*Ecole des Femmes*. Le *Monde où l'on s'ennuie* habille avec un bonheur inouï les *Femmes savantes* à la mode du XIXe siècle finissant.

Mais, en somme, supposez la littérature dramatique de notre siècle privée de ces trois pièces. Non seulement il n'y aurait pas de lacune irréparable, mais nous trouverions chez d'autres l'équivalent de ce que nous aurions perdu, ou même mieux. Appliquez la même supposition au théâtre de Dumas, d'Augier, de Sardou, de Meilhac et Halévy, vous creuseriez un vide désastreux.

C'est qu'il manquait à Pailleron ce qui fait la véritable originalité, l'invention et les idées générales, une conception forte de l'art et de la vie, enfin cette habileté supérieure qui fait les maîtres ouvriers.

Vous remarquerez, en effet, que toutes ses pièces, les meilleures comme les moins bonnes, rappellent des œuvres anciennes, ou contemporaines. Il n'y en a pas une qui présente un sujet tout à fait neuf. Fond ou forme, Pailleron est essentiellement un « profiteur », comme il est dit dans *Cabotins* de ce pauvre Laversée.

Je viens d'indiquer la filiation de ses principaux succès. Pour ses autres pièces, il est de même à la remorque de quelqu'un.

Au moment de ses débuts, le néo-grec est à la mode;

il marche donc sur les traces de Ponsard et d'Augier. Il écrit le *Parasite*.

Les chefs de l'école dite du Bon Sens enseignent la morale bourgeoise; il prêche comme eux dans *Hélène* et les *Faux Ménages*.

Sardou fait sien l'art de Scribe; lui se contente de tailler ses pièces sur le vieux patron.

Meilhac et Halévy appliquent au théâtre l'ironie sentimentale; il essaye de prêter ce sentiment tantôt à ses hommes, tantôt à ses femmes, mais cela ne répond guère au fond de sa nature, et il les fait terriblement secs, à commencer par sa duchesse de Réville.

Dumas s'est plu à montrer l'homme fort au milieu des faibles femmes; Pailleron donne la *Souris*.

A la fin de sa vie, il ramasse toutes les réminiscences qui traînent dans ses souvenirs et en fabrique *Cabotins*.

Ingéniosité de facture et de détail mise à part, jamais il n'étend et n'élève ses sujets. Presque toujours, il affaiblit plus ou moins. Ne lui demandez ni la robuste franchise d'Augier, ni la haute morale de Dumas, ni la conception théâtrale de Sardou, ni la pitié émouvante de son dernier modèle, Alphonse Daudet. Il a beaucoup de qualités secondaires, qui, poussées à leur plus haut degré, en un jour de bonheur unique, lui ont valu le *Monde où l'on s'ennuie*, mais pas un don supérieur.

Jusqu'à son style, brillant et agile, très théâtral, qui exploite l'exemple des maîtres et la mode du jour, en tirant le plus possible des procédés connus.

Tirade filée ou dialogue à courtes répliques, c'est toujours le moule transmis par Beaumarchais aux eurs comiques de notre siècle, mais sur lequel les illeurs d'entre eux ont mis leur marque. Il ne fait., que s'en servir, le prenant et le rendant tel qu'il reçu. Il joint à ce procédé les morceaux de chroni-

queur, l'esprit boulevardier, l'ironie courte, les jeux de mots.

Le résultat, c'est le morceau brillant et facile, qu'il exécute dès qu'il y voit matière, avec un plaisir de virtuose, mais dont la répétition finit par être bien fatigante et dont le chef-d'œuvre est, dans le *Monde où l'on s'ennuie*, la définition dudit monde par la bouche de Paul Raymond :

« Ce monde-là, c'est un monde où l'on cause et où l'on pose, où le pédantisme tient lieu de science, la sentimentalité de sentiment et la préciosité de délicatesse; où l'on ne dit jamais ce que l'on pense, et où l'on ne pense jamais ce que l'on dit; où l'assiduité est une politique, l'amitié un calcul, et la galanterie même un moyen; le monde où l'on avale sa canne dans l'antichambre et sa langue dans le salon.... »

Cet article de Paris nous amuse encore, mais je serais curieux de savoir ce que l'avenir en pensera, ou, plutôt, je m'en doute.

Je ne regrette pas la lecture que je viens de faire des deux recueils de vers dont Pailleron publiait l'un, les *Parasites*, tout au début de sa carrière, et l'autre, *Amours et Haines*, tout à la fin; — non plus que du recueil de ses discours académiques; — et des piécettes en vers intitulées le *Théâtre chez Madame*; — et du volume *Pièces et Morceaux*, composé, pour un tiers, de petits actes (dont *Mieux vaut douceur... et violence*, de mélancolique mémoire), un tiers de morceaux en prose, un tiers de pièces en vers, car il a rimé jusqu'au bout, avec une obstination malheureuse.

J'y ai beaucoup appris sur la nature foncière et les procédés favoris de son talent. J'y ai constaté aussi que, pour ne pas écrire de préface, il n'en était pas moins prodigue de confidences sur ses goûts moraux,

ses « amours » et ses « haines », comme il dit, sa conception de l'art et de la vie.

D'abord un mot de ses vers.

Ils sont exécrables. Comme Ponsard et Augier, après « l'orgie » du romantisme, Pailleron prétend revenir à la sobriété classique. Non seulement il se pique d'être raisonnable, mais il invoque ce pauvre Bon Sens, qui ne fut jamais une muse. Il revient à la prose rimée, qui n'est certes pas celle de Molière et de Boileau, mais au plus celle d'Andrieux et de Viennet. Il en enveloppe une pensée généralement vulgaire, car il abonde en aphorismes comme ceux-ci :

On juge trop souvent du fond sur l'apparence;
Le vrai terrain du mal fut toujours l'ignorance.

S'il essaye d'être pittoresque, il arrive à des résultats stupéfiants.

Il dit à une petite ouvrière, Lise (sœur de Jenny), qui glisse dans la coquetterie :

A vos doigts paresseux votre aiguille est plus lourde;
Le chant de votre oiseau vous laisse morne et sourde,
Et pas encore, enfant, vous n'êtes, dans ce mois,
Allé de votre mère orner la croix de bois.

Pour la mettre en garde contre l'inconduite, il lui montre la rentrée matinale des filles.

Des femmes sans regard, d'ensemble libertin,
Dont la démarche lourde et la robe fripée
Ne disaient que trop haut la nocturne équipée,
Toutes, le voile bas, et — ce trait est banal —
Portant un long paquet entouré d'un journal.

Ce dernier vers serait bien plaisant si, malgré la récaution oratoire qui le précède, il n'était pas étonnamment sérieux. Le « long paquet » veut dire un corset; le « tissu » de la tragédie classique, désignant un mouchoir, est dépassé.

Il a le don de l'impropriété bizarre et, à ce point de vue, il dépasse Ponsard lui-même; il dit des gens de bourse :

Et si derrière l'or, leur mobile et leur but,
Ils courent, eux aussi, comme des chiens en rut....

Ceci est une métaphore qui aurait étonné Vespasien lui-même.

Après avoir feuilleté ces poésies, on s'étonne moins de rencontrer dans sa prose, toujours très travaillée, des phrases comme celle-ci, lancée en pleine Académie française : « Ces défaillances malsaines auront, j'en suis sûr, d'éclatantes revanches ». A mettre dans le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert.

Il fait long et tortillé; il conduit ses développements avec une lourdeur empêtrée. Surtout, il ne sait pas maintenir l'unité du ton et il y a là une indication à retenir pour comprendre l'incohérence à laquelle son art dramatique aboutissait dans *Cabotins*.

Car il a beaucoup lu, et il n'a pas échappé, malgré le Bon Sens, à l'influence de Hugo, de Lamartine et de Musset. Il essaye donc, comme eux, d'enfourcher l'hippogriffe du lyrisme et le contraste est bizarre avec l'allure trottin-trottant de son bidet habituel.

Cette tendance à l'imitation est encore significative pour comprendre l'auteur dramatique. Je ne sache pas d'écrivain chez qui elle soit plus continue, plus dégagée de vains scrupules, plus candide à force d'inconscience.

Il ne craint pas, en effet, de reprendre nombre des thèmes que les grands poètes de l'âge précédent ont à jamais marqués de leur main souveraine et auxquels il est désormais interdit de toucher après eux. Il refait, après Victor Hugo, la *Tristesse d'Olympio*, *Chose vue par un jour de printemps*, *Elle était déchaussée*, *elle*

était décoiffée, *Les oiseaux chantaient dans les bois*, et nombre de pièces des *Châtiments*. Après Musset, il refait la *Nuit d'octobre*, *Dupont et Durand*, la *Paresse*, la *Soirée perdue*, une partie de *Rolla*. Il versifie l'incomparable couplet en prose de Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour* : « Tous les hommes sont menteurs, toutes les femmes sont perfides, mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux êtres si imparfaits.... »

Oui, devant ces pages définitives, qui sont entrées pour n'en plus sortir dans la mémoire de tous ceux qui les ont lues, c'est-à-dire de tous ceux qui lisent, au lieu de comprendre, comme tout le monde, qu'il y avait là des sujets désormais interdits, il s'est dit avec une belle confiance : *Ed anch'io son pittore.*

Encore une fois cela aide à comprendre la facture de *Cabotins*. Oui, l'auteur de cette pièce pratiquait à un degré unique, en toute tranquillité, le précepte de Molière — mal compris — que l'auteur dramatique prend son bien où il le trouve.

Et lorsqu'on le rattache à Marivaux, combien la filiation est juste! Il traitait, à l'occasion, le répertoire de celui-ci comme un héritage. Ouvrez, par exemple, une gentille comédie en vers, le *Chevalier Trumeau*, qui fait partie du *Théâtre chez Madame*. Vous y lisez :

ISABELLE

Pour n'être pas coquette, encor veut-on savoir
Le peu que sur un cœur nos yeux ont de pouvoir.
Mais non : Je veux! je veux! pas même : Je vous prie.
J'entends me marier et non qu'on me marie,
Si je le fais jamais! Car, malgré leurs serments,
Les hommes ne sont bons qu'en qualité d'amants,
Quand leur désir veut bien nous trouver adorables;
Mais en cessant d'aimer, ils cessent d'être aimables.

MARTON

Cela vaut fait. Alors qu'ils ont touché le but...
Serviteur!

ISABELLE

Et voilà des attraits au rebut,
Une femme esseulée, un homme atrabilaire,
A qui l'on ne plaît plus et qui défend de plaire!
Que non! non! si tant est qu'on ait quelques appas,
Pour un tel avenir, je ne les garde pas.
. . . .

MARTON.

Trumeau! Ce mari-là me ferait plus d'envie
Pour huit jours seulement qu'un autre pour la vie.

Ouvrez maintenant les *Serments indiscrets* et l'*École des mères*, de Marivaux, vous y lisez :

Tout jeune et tout aimable que je suis, je n'en aurais pas pour six mois, et mon visage serait mis au rebut! Non pas, s'il vous plaît.... Si j'étais mariée, ce ne serait plus mon visage; il serait à mon mari, qui le laisserait là à qui il ne plairait pas et qui lui défendrait de plaire à d'autres; j'aimerais autant n'en point avoir.... Se range qui voudra sous la loi du mariage!

Les hommes ne sont bons qu'en qualité d'amants.... Les épousez-vous, la déesse s'humanise-t-elle, leur idolâtrie finit où nos bontés commencent. Dès qu'ils sont heureux, les ingrats ne méritent plus de l'être.

Eraste!... C'est lui qui est aimable.... J'aimerais mieux être sa femme pendant huit jours que de l'être toute ma vie de l'autre.

Et c'est l'auteur de *Cabotins* et du *Chevalier Trumeau* qui reprochait à un jeune confrère d'avoir « élucubré dans le silence de ses veilles une comédie plus pleine de réminiscences que d'idées ».

Pour le fond, les sentiments qui inspirent les poésies diverses de Pailleron se ramènent à une philosophie de chroniqueur boulevardier, mécontent et pessimiste, quoique libéral et voltairien.

Il n'aime pas les gens en place et les cléricaux; il regrette la vieille gaieté française; il chante le vin, les belles et les libres amours; il aime la chanson, la satire et le vaudeville; il est parisien et gaulois; il ne déteste

pas la campagne, surtout celle de la banlieue. Et, se sachant bon gré de tout cela, il méprise tranquillement ou déteste vigoureusement tous ceux qui ont d'autres goûts que les siens.

Il y a des écrivains chez qui la satire part d'un fond de générosité et de pitié; Molière en est le type. Chez d'autres, elle exprime surtout la malignité et la mauvaise humeur, et il me semble bien que Pailleron est du nombre. Ses amis vantent la bonté et la sûreté de son commerce. Ils ont leurs raisons pour cela et je les crois volontiers sur parole. Pour ma part, je l'ai à peine connu, et je me borne à le montrer, au point de vue purement littéraire, tel que je le vois dans ses copieuses confidences.

Il avait le travail difficile. Aussi, en raison de la peine qu'ils lui avaient coûtée, ne laissait-il rien perdre de ses écrits. Il a fait un recueil de ses discours académiques. On y trouve le complément de sa poétique, de son esthétique et de sa philosophie. On y surprend le secret de ses procédés dramatiques, morceaux de facture, mots et traits.

D'abord, il met le théâtre au-dessus de tout, le théâtre en général, et, en particulier, le genre de théâtre où il croit exceller :

> Il y a des arts dont la technique ignorée impose au spectateur incompétent un respect qui peut aller jusqu'à l'admiration; il y a aussi, exploitant les filons mystérieux des sciences obscures, de célèbres inconnus dont les travaux profonds sont d'autant plus appréciés qu'ils sont moins appréciables, dont le mérite est d'autant plus reconnu qu'il est moins connu. Ce sont des hommes de grande valeur, sans doute, mais ils se lisent entre eux, se jugent re eux, loin des yeux et des oreilles profanes : ils ont e célébrité de famille, ils habitent la province de la gloire. ıdis qu'au théâtre....

Vous êtes orfèvre, monsieur Josse, mais croyez-vous

vraiment que Champollion, Eugène Burnouf, Renan, Mariette et Schliemann « habitent la province de la gloire »? Ils n'ont pas fait de comédies, mais ils ont déchiffré quelques pages de l'histoire universelle et retrouvé des civilisations perdues. Serait-ce vraiment à eux que vous songiez dans le *Monde où l'on s'ennuie*, en ne voyant que les jargonneurs d'un « vague auvergnat » dans ceux qui traduisent les épopées védiques et en vous moquant des chercheurs de *tumuli*?

Ailleurs, cherchant l'essence même de l'esprit français, il la réduit encore au théâtre et à un seul genre de théâtre :

> Le Français, ce peuple plus littéraire que lettré, plus passionné que réfléchi, adore le théâtre — nécessairement. Mais, nécessairement aussi, il veut y retrouver les deux caractéristiques de son tempérament et de son goût : la clarté, la gaieté....
>
> Au fond, et sauf de rares exceptions, son théâtre est borné par l'opéra-comique et la comédie, comme sa philosophie par Voltaire, comme sa politique par le journal!...
>
> Ah! si j'avais un peu plus d'espace, comme j'aimerais à établir une bonne fois que la tragédie ne pouvait ni naître ni vivre sur notre sol....

Voilà qui est entendu. Descartes et Pascal, Corneille et Racine sont de médiocres Français.

Lisez encore la brillante tirade qui commence ainsi : « Ah! ceux qui parlent de vérité au théâtre me font sourire.... » Vous y verrez Pailleron reprendre un thème traité avec un éclat encore supérieur par son maître Scribe, disant, lui aussi, et aussi à l'Académie française, que le théâtre n'a pas du tout pour but de peindre la vie.

Et, à l'appui de sa thèse, Scribe s'écriait : « L comédie de Molière nous instruit-elle des grands év nements du siècle de Louis XIV? Nous dit-elle un m

des erreurs, des faiblesses ou des fautes du grand roi? Nous parle-t-elle de la révocation de l'édit de Nantes? »

C'eût été difficile, en effet, l'édit de Nantes étant de 1685 et Molière étant mort en 1673. Voilà comment les « sciences obscures » se vengent du mépris des vaudevillistes.

Au fond, tout comme Scribe, Pailleron était un vaudevilliste. Mais Scribe avait le génie du genre, et Pailleron n'en avait que le talent, un talent ingénieux, agréable et court. On apprécie exactement les origines et l'essence, le fond et les limites de ce talent, en écoutant ses confidences et en lisant ses manifestes.

Car il se trouve à l'examen que cet auteur dramatique, qui a dédaigné d'écrire des préfaces, comme Dumas — et aussi Corneille, Racine, Marivaux, Beaumarchais, etc., — s'est raconté complaisamment, en vers et en prose, qu'il s'est su gré de ses préférences et loué de ses défauts.

Tout cela fait une esthétique et, somme toute, nous lui devons quelque reconnaissance de l'avoir formulée. On y voit avec une netteté singulière de quels éléments inférieurs, de quelle conception vulgaire de l'art et de la vie peuvent sortir des œuvres aussi agréables que l'*Étincelle*, l'*Age ingrat* et le *Monde où l'on s'ennuie*.

9 juillet 1900.

HENRI DE BORNIER

M. Henri de Bornier vient de mourir d'une mort très douce, après une longue existence de brave homme, en laissant derrière lui une belle œuvre.

Homme de lettres, il a réalisé les meilleures qualités de sa profession et en a évité les défauts habituels. Auteur dramatique, il a toujours cultivé les lettres avec dignité et, avec des succès inégaux, il n'a jamais rien produit de bas ou de médiocre. Il a obtenu au théâtre un des triomphes les plus retentissants et les plus mérités du siècle, sans cesser d'être modeste et simple. Il n'a accusé ni la fortune ni le public en ne les retrouvant plus favorables au même degré. Fidèle à la tradition nationale et profondément Français, mais se tenant en dehors de toute coterie et de tout parti, il à eu le rare bonheur de faire parler un jour l'âme de sa race, de consoler sa douleur et d'exalter son espérance.

C'est donc une physionomie originale, un haut caractère et un talent exceptionnel qui disparaissent avec lui. Aussi a-t-il eu ce rare privilège, dans le temps où nous vivons, de réussir sans soulever l'envie ou la haine. Si quelqu'un de nos petits féroces, jeunes ou vieux, car nous en avons de tout âge, ne voulait pas perdre cette occasion de se faire la griffe ou la dent, il en serait pour sa peine. Il n'aurait aucune prise sur

cette mémoire; elle est protégée par le respect universel.

Du fait des circonstances ou de leur propre choix, la plupart des écrivains se rangent dans un groupe. Au théâtre surtout, il est rare que, chef ou disciple, on ne fasse point partie d'une école. Henri de Bornier a eu cet autre privilège de ne s'inféoder à rien, de rester lui-même sans prétention orgueilleuse, de pratiquer l'éclectisme au meilleur sens du mot. Il n'a été ni un classique, ni un romantique, ni un parnassien, mais simplement un vrai poète de théâtre, qui, admirant également Corneille, Racine et Victor Hugo, et prenant la forme dramatique telle qu'ils l'avaient préparée, s'en est servi pour exprimer un idéal tout personnel, dans un style auquel l'absence d'imitation, la qualité de la pensée et la sûreté du goût donnaient une originalité.

Le vicomte Henri de Bornier sortait de cette moyenne noblesse qui formait, sous l'ancien régime, la transition entre les bourgeois et les féodaux. Plusieurs de ses ancêtres avaient servi dans les vieux régiments de la monarchie et son père avait été garde d'honneur sous Napoléon. Dans son salon de l'Arsenal — ce salon où Alfred de Vigny, officier dans la garde royale, se rencontrait jadis, au temps de Charles Nodier, avec Victor Hugo, fils d'un général de l'Empire, — un même reliquaire de famille enfermait les croix de Saint-Louis, que les rois de France ne conféraient à leurs officiers qu'après vingt-huit ans de bons services militaires, et celles de la Légion d'honneur, que Napoléon attachait de sa main, après les batailles, sur des poitrines de vingt ans. Il était né dans un manoir du Languedoc, ,nt les tours regardent les remparts d'Aigues-Mortes , dans son enfance, il avait joué sur les dalles armo-ées qui, depuis le monastère de Psalmodi jusqu'au 'au-du-Roi, marquent le passage des croisés.

Puis l'amour de la poésie lui venait et il se sentait poète. Il lisait les chansons de gestes, les tragédies et les drames dans un pays où l'histoire a rempli la nature d'épopées.

Venu à Paris pour être homme de lettres, il n'éprouvait pas le besoin de choisir par exclusion entre les diverses sources d'inspiration qui avaient charmé sa première jeunesse; il puisait à toutes avec une prédilection pour l'auteur du *Cid* et des *Horaces*, pour le poète de l'amour héroïque et du patriotisme ardent comme une foi. Il lisait aussi avec enthousiasme la *Légende des siècles*, car il y retrouvait l'âme épique et tragique de la vieille France, ressuscitée et vêtue de splendeur par un poète fils de la Révolution et de l'Empire.

Durant près de trente ans, il cultivait la poésie avec courage et modestie, abordant la comédie, le drame, la tragédie, touchant à l'antiquité et à la Renaissance, célébrant Corneille et Molière, étudiant Chateaubriand, mais sans donner toute sa mesure.

Survenait l'effroyable désastre de 1870. Il terminait à ce moment la *Fille de Roland*. Collaborant avec lui, le destin infusait en quelque sorte à son drame le sang versé sur les champs de bataille et qui demandait un poète, en attendant un vengeur : *Exoriare aliquis....*

Henri de Bornier fut ce poète. En entendant sa « chanson des épées », la génération qui avait vu ses drapeaux livrés, ses villes envahies et sa patrie démembrée, cette génération releva la tête, comme à l'appel d'un clairon sonnant l'espérance. Qu'il soit remercié à jamais, dans nos cœurs et dans ceux de nos enfants, le poète qui nous a donné ce réconfort!

Pour une telle œuvre, un ardent amour de la patrie ne suffisait pas. D'autres ont été patriotes, et même poètes, et ont échoué au théâtre. Il y fallait aussi le

don rare qui fait le poète dramatique. Ce don, Henri de Bornier le possédait. Il savait conduire une pièce, camper une scène, trouver une situation et lui faire donner tout ce qu'elle contenait. Puis la sincérité et la force du sentiment lui procuraient la tirade sonore et les beaux vers qui frappent en médaille un sentiment généreux.

Après vingt-cinq ans, la *Fille de Roland* est aussi solide que le premier jour. Elle exerce la même action sur un public qui n'éprouve plus que de manière lointaine et comme historique les passions douloureuses qui remplissaient l'âme des premiers spectateurs. C'est la meilleure preuve de sa valeur propre. Il y avait là plus qu'une œuvre de circonstance. Elle exprime des sentiments éternels sous un aspect durable.

On ne retrouve pas deux fois pareil succès. Du moins, Henri de Bornier n'avait-il pas déchu. Les *Noces d'Attila*, *Mahomet*, *France d'abord* furent encore des œuvres généreuses et belles. Celle-ci, toute récente, a jeté un dernier rayon sur la fin de cette existence. Un parti politique avait essayé de la tirer à elle. Ce dessein haineux n'aboutit pas. A la fin de sa vie, comme au début et au milieu, Henri de Bornier est demeuré l'homme de toute la France.

4 février 1901.

ALEXANDRE PARODI

Alexandre Parodi vient de mourir, après une carrière qui ne lui a payé ni en honneur ni en profit le haut talent, le labeur acharné et la rare probité qu'il a déployés dans des circonstances particulièrement difficiles et méritoires.

Il était étranger, né en Crète, de parents grecs. Elevé en Asie-Mineure, il avait vécu d'abord en Italie et en Suisse. Il avait près de vingt-cinq ans lorsqu'il vint en France pour être poète français.

Dès l'enfance, il nourrissait un double culte pour le théâtre grec et pour le nôtre. Son admiration était égale pour le grand trio dramatique d'Athènes et pour celui de Paris. Il y joignait celle de Shakespeare, chez lequel il voyait avec raison la suprême incarnation du génie théâtral. Notez cet éclectisme d'admiration, encore rare à l'époque où débutait Parodi. Il fallait alors être classique ou romantique.

Fils d'une race longtemps opprimée, un instinct de révolte lui brûlait le sang, et son cœur frémissait d'indignation patriotique. Nulle part, en effet, la tyrannie du conquérant ne s'était acharnée avec plus de férocité que sur la terre où il était né. Nature fière et noble, il palpitait d'enthousiasme pour tout ce qui est généreux et de mépris pour tout ce qui est bas. Enfin, longtemps

comprimé par la pauvreté, il avait subi le douloureux contraste d'une âme grande et d'une vie étroite.

Ces goûts, ces dons et cette existence étaient éminemment de nature à faire de lui un vrai poète, et un poète dramatique. Malheureusement, pour réaliser son idéal, Parodi devait lutter toute sa vie contre une difficulté insurmontable : la langue dans laquelle il voulait chanter, la nôtre, n'était pas celle de son enfance. Il l'avait apprise comme une langue étrangère et il l'employa toujours comme un étranger. Nul n'aima la France plus que lui; aucun de ceux qui, nés sur notre sol, y plongent par toutes les racines de leur être n'eut une piété plus filiale envers la mère commune. Mais si notre cœur peut en quelque sorte se créer lui-même, il n'en est pas de même pour notre cerveau et notre langue. Ceux-ci, nous les recevons de la naissance et de l'éducation première. Pliés par un effort de volonté et de sentiment à d'autres pensées et à un autre idiome que ceux de notre origine, ils conservent toujours quelque raideur. Or, Parodi voulait appliquer les siens à un art dont l'adresse aisée et la souplesse harmonieuse sont les premières nécessités.

Il souffrit toujours de cette antinomie essentielle et il a exprimé sa souffrance avec une éloquence douloureuse, dans les plus franches confessions, en prose et en vers. Lisez l'invocation qu'il a placée en tête de son théâtre et qui est comme la biographie de son âme; lisez aussi les notes qui l'accompagnent et qui racontent sa patiente éducation à travers le fouillis des grammaires et des traités de versification. Nul plus que lui n'a mérité de justifier le mot célèbre de Buffon q le génie est une longue patience. Mais la patience e e génie ne peuvent vaincre tout à fait la force des c ses.

'arodi en a triomphé dans la plus large mesure où

cela est possible; il a réalisé en partie sa double ambition, qui était d'être adopté par la France et d'ajouter quelque chose à notre patrimoine d'art; il a pu dire de lui-même et de son œuvre, en toute modestie et toute fierté :

Bercé sur le Mélès, j'ai chanté sur la Seine,
Par son charme et sa gloire et ses deuils attiré;
Ma pensée a choisi son langage adoré,
Mon cothurne a sonné sur sa plus haute scène.

. . . .

Pardonne au long amour, au dur labeur, ô France,
L'humilité de l'œuvre et l'audace des vœux :
En venant me mêler, étincelle, à tes feux,
J'ai fait de ta grandeur ma plus sûre espérance.

Hélas! sur ces huit vers, dont sept sont nets et forts, le dernier, celui où la pensée devrait aboutir et se résumer, est obscur et faible. Trop souvent l'effort de Parodi aboutira de la sorte.

Après un essai dans le roman et ce premier recueil de vers par lequel débutent tous les poètes, il abordait vite le théâtre, sa véritable vocation. Il y apportait, avec le don que rien ne remplace, une imagination ardente, la noblesse de la pensée et un penchant vers le terrible, même l'horrible, qui rappellent, surtout dans sa première pièce, un peu ses grands ancêtres Eschyle et Sophocle, beaucoup notre Corneille et encore plus Crébillon. Il va de soi que ces souvenirs de son pays et du nôtre, dirigés par les affinités de sa nature, étaient dominés par l'influence souveraine du dieu de la poésie en ce siècle, Victor Hugo.

Tout cela se combinait, tant bien que mal, plutôt mal, dans son premier drame, *Ulm le parricide*, qui était représenté aux matinées Ballande le 1er mai 187(C'est une œuvre d'essai et de jeunesse. Par crainte d l'imitation inévitable, l'auteur s'y est jeté du premie coup loin des sujets ordinaires, si loin que le publi

aurait dû pour l'y suivre changer tout d'un coup ses habitudes. Il le transportait en Islande, au IX[e] siècle après Jésus-Christ, parmi des êtres bruts et farouches, animés de passions sauvages, en plein conflit de la mythologie scandinave et de la religion messianique. Pour réussir dans une pareille tentative, il n'a fallu rien moins que le génie de Wagner, et l'on sait que celui-ci ne s'imposa pas du premier coup aux Parisiens. Or, l'auteur d'*Ulm le parricide* n'avait que du talent, et un talent gêné par les causes diverses que j'ai dites.

Puis, les sentiments non seulement primitifs, mais barbares, non seulement élémentaires, mais succincts, qu'il mettait en scène auraient eu besoin, pour intéresser et émouvoir, du secours de la musique. Or Parodi n'avait que celle de ses vers, une musique âpre et inégale. Le public fut dérouté par l'aventure eschylienne de cet Ulm, qui tue son père par amour, veut immoler son fils en victime expiatoire pour se délivrer du remords, et succombe enfin, enchaîné par la Vola, déesse de la justice et de la vengeance. C'était puissant et inégal, sinistre et terrifiant. Le talent éclairait la brume sanglante à travers laquelle gesticulaient et criaient violemment Ingjald, Skioldson et Tang-Brand. La critique fut assez clairvoyante pour le discerner, malgré les gaucheries de l'exécution. Elle accueillit avec honneur cette tentative honorable.

Ulm le parricide venait à peine d'être joué qu'éclataient les désastres de 1870. Parodi assistait à l'écrasement de cette France dont le prestige vainqueur l'avait attiré. Son admiration n'en fut pas diminuée et son amour s'en accrut. Il résolut de bercer et de panser ‹a noble blessée » aux bras de la muse dramatique. ‹s 1872, il avait écrit *Rome vaincue*, « tragédie », ‹e la Comédie-Française représentait le 27 septem-‹e 1876.

S'adressant à notre pays, il a rappelé lui-même le but, le succès et le lendemain de sa haute tentative :

J'ai dit Rome à ton peuple, au sortir des désastres,
Et, sous tes cieux éteints, à l'hostile univers,
J'ai montré sa vertu fécondant ses revers,
Et la nuit sur Carthage et le reflux des astres!

Tu souris, maternelle, et je sentis au cœur
Ces délices d'orgueil dont la gloire s'enivre.
Mais comme elle a fui prompte! Et combien j'ai dû vivre
De mornes jours loin d'elle, éphémère vainqueur!

Cette fois, prenant pour modèles Tite-Live et Corneille, il s'était élevé à leur hauteur. Non qu'il eût complètement brisé les entraves qui gênaient son essor, mais il les avait surmontées par la force et la sincérité de l'inspiration. Simplement et bravement, sans timidité ni fausse hardiesse, il reprenait le cadre et les moyens de la tragédie classique. Il les employait à préparer et amener une des plus fortes situations qu'il y ait non seulement dans le théâtre français, mais dans le théâtre universel, le meurtre libérateur de la vestale Opimia par sa grand'mère aveugle Posthumia.

POSTHUMIA
Est-ce.... est-ce ici la place
De ton cœur?

OPIMIA
Oui, là.

POSTHUMIA (*la frappant au cœur*)
Mon enfant!

Le génie a passé par là.

Et le poète profitait cette fois d'une rare et double bonne fortune. Tandis que Mlle Adeline Dudlay, dans le jeune éclat de sa beauté sculpturale, représentait Opimia avec une énergie et une justesse de premier ordre, Mme Sarah Bernhardt avait demandé le petit rôle de la vieille Posthumia pour le pousser au premier

plan et dresser avec lui, en quelques attitudes, comme le poète en quelques vers, l'image sommaire et sublime de l'amour maternel.

Ainsi le souvenir d'un grand talent qui s'annonçait et d'un génie qui se révélait allaient rester inséparables de l'œuvre. Ceux qui ont entendu Posthumia, frappant à la porte du tombeau et appelant son Opimia morte :

Opimia ! Ma fille !... Ouvre, c'est ton aïeule.

ceux-là ne l'ont plus oubliée et c'est un de leurs grands souvenirs d'art.

Quatre ans après, en 1881, un décret présidentiel « accordait » à Parodi, selon son expression, « le titre de Français ». Il le recevait avec fierté, comme un brevet de noblesse, mais il n'avait pas attendu jusque-là pour témoigner sa reconnaissance au pays qui l'avait accueilli « non comme un hôte, mais comme un fils ». Et il ajoutait : « La France n'est-elle pas la vraie mère de tous ceux qui aiment les arts, qui cultivent les lettres, qui travaillent pour l'affranchissement de l'esprit et l'adoucissement de l'âme humaine? » Le mur de Chine que l'on sait n'était pas encore bâti.

On ne retrouve pas souvent pareil succès, car il y faut un rare concours de circonstances. Parodi en fit l'épreuve, longuement et tristement. Il dut attendre dix-sept ans, jusqu'au 6 mai 1893, pour reparaître avec la *Reine Juana*, sur le théâtre qu'il appelait « la première scène du monde », après avoir fait, entre temps, une tentative malheureuse au théâtre de la Renaissance avec l'*Inflexible*, un drame en prose, représenté le 8 novembre 1884. C'est la seule infidélité qu'il faite à la muse et elle ne lui a pas porté bonheur. La ce, en effet, n'offrait rien de cette âpre originalité i relève ses poèmes dramatiques; il n'y avait que du

métier, et gauchement pratiqué, alors que l'adresse est la seule excuse et le seul mérite de la « bonne ouvrage », comme on dit au faubourg. Il avait publié aussi un mystère, *Séphora*, peu fait pour la scène, mais qui méritait l'approbation de Renan, et une *Jeunesse de François Ier*, à laquelle Victor Hugo avait témoigné une sympathie d'autant plus sincère que cette pièce avait grandement pâti de l'échec éprouvé par *Le roi s'amuse.*

La *Reine Juana* était une œuvre forte et monotone. Malgré son titre de drame, elle se rattachait encore à la tragédie classique, par le sujet et l'exécution. Le sujet, essentiellement, c'était une de ces luttes de sentiments dans un même cœur — ici, l'ambition royale et l'amour filial, — où excelle Corneille, compliquée par la peinture d'une destinée vouée au malheur, mais sans la psychologie pénétrante de Racine. Quant à l'exécution, elle employait loyalement, sans y raffiner, les procédés classiques : récits, scène de folie, mort lente, etc., mais sans l'invention du style qui les renouvelle, celui de Parodi n'étant ici que ferme avec tension. La destinée qu'il voulait peindre était celle de la reine Jeanne, veuve de Philippe le Beau, et mère de Charles-Quint, lentement conduite à la folie par la douleur, l'abandon et l'ingratitude. Rien de plus triste, et d'une tristesse plus continue. Il était extrêmement difficile sinon d'en graduer — en ceci l'auteur avait bien réussi, — mais d'en varier la peinture. Aussi, malgré trois belles scènes, aux trois derniers actes, la pièce n'eut-elle qu'un demi-succès.

Après la *Reine Juana*, la longue attente recommença pour Parodi. Il se mettait à un nouveau drame, *Don Ruy*, qui était reçu à la Comédie-Française, mais dont il ne devait pas voir la représentation. Il commençait en effet, à souffrir d'une maladie mortelle, résultat de son labeur et de ses épreuves. Il supportait la douleu

et les déceptions avec une fermeté stoïque. Il en trouvait l'allégement dans la conscience de ce qu'il valait, c'est-à-dire d'un talent supérieur à ce qu'il avait réalisé, et surtout dans la vie de famille, dont il sentait profondément la douceur. Il disait dans une dédicace d'*Ulm le parricide*, écrite en 1893, à sa femme et à ses fils :

O Toi qui, sous ton souffle où respirait l'aurore,
Quand, pour atteindre à l'Art, s'essayait ma vigueur,
As vu ce drame fauve en dix-huit jours éclore,
Chanter dans notre nid et s'envoler vainqueur,
Je le consacre à Toi! Que ton nom le décore,
Joint au nom des deux fils en qui vit notre cœur,
Eux par qui notre automne est la jeunesse encore,
O d'un destin sévère unique et triple fleur!

1er juillet 1901.

LE THÉATRE CONTEMPORAIN
A PARIS

ENQUÊTE SUR

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

Quatre auteurs, jusqu'ici, ont donné l'opinion qui leur était demandée sur leur manière d'entendre et de pratiquer leur art. Ce sont MM. Paul Hervieu et Maurice Donnay, François de Curel et Alfred Capus. En pleine possession de leur talent, ils ont tous dit des choses intéressantes. Je signale dans leurs confidences une déclaration de M. Paul Hervieu, comme singulièrement clairvoyante.

Il n'y a plus, dit en substance M. Hervieu, que deux genres en présence, la comédie et la tragédie, c'est-à-dire la peinture de la vie gaie et de la vie triste. Nettement et bravement, l'auteur de la *Course du flambeau* condamne, comme une erreur désormais stérile, la vieille théorie de Diderot sur la fusion des deux genres, d'où étaient résultés le drame et le mélodrame. Il estime que le théâtre revient à l'art classique, qui recherchait avant tout l'unité d'impression.

En cela, comme tous les auteurs amenés à faire de la théorie, il se définit lui-même, mais, outre le succès de ses propres pièces, la marche du théâtre contemporain semble bien lui donner raison — et aussi la nature des choses.

Il est certain, d'abord, que le drame et le mélodrame n'ont jamais appliqué bien exactement leur propre formule, qui est la fusion du comique et du tragique,

car ils alternent les scènes tristes et les scènes gaies, au lieu de les mêler, comme cette formule l'exigerait. Il n'est pas moins certain que la comédie, restée fidèle à la distribution des genres, a été aussi féconde, depuis Diderot, en œuvres belles, fortes et vraies, que le drame l'a été peu. Ici, l'on compte les œuvres durables et elles valent beaucoup plus par la forme que par le fond, comme les pièces de Victor Hugo. Pour la plus grande partie, le drame et le mélodrame n'ont produit que du factice ou du faux, plus ou moins spécieux, quand ce n'a pas été du médiocre ou du mauvais, qui restent en dehors de la littérature.

La réforme qui s'opère au théâtre depuis quelques années, et dont M. Hervieu est un des promoteurs les plus énergiques, tend à rétablir la séparation de la tragédie et de la comédie par cela seul que cette réforme est franchement réaliste. En effet, s'il est vrai de dire que la vie mêle le triste et le gai, il ne l'est pas moins de dire que nous les séparons. Les choses n'existent que par l'impression qu'elles produisent sur nous. Or, toutes les fois que nous sommes en proie à un sentiment violent, qu'il soit triste ou gai, nous n'éprouvons que ce sentiment-là, à l'exclusion de tout autre. Par cela seul qu'il est fort, il supprime tout ce qui n'est pas lui-même. Il nous absorbe; il nous rend aveugles et sourds à tout ce qui contrarierait son action et diminuerait son intensité.

De cette loi résulte la vérité de pièces comme les *Tenailles*, la *Loi de l'homme* et la *Course du flambeau*, qui sont de véritables tragédies en prose. Si vous les appeliez drames, vous les qualifieriez mal et surtou vous leur feriez tort, car elles sont autre chose e mieux : elles n'offrent pas trace de la partie comique sans laquelle il n'y a pas de drame, et elles ne donnen rien au factice, à la convention. Elles se rattachen

directement, par delà deux siècles et demi, à la tragédie de Racine, en ce sens que, ici comme là, les caractères engendrent les situations. Pour M. Hervieu, comme pour Racine, étant donnés des personnages animés de certaines passions, ces passions produisent nécessairement certaines catastrophes.

Il y a en moins, chez nos contemporains, la condition des personnages, les intérêts politiques et les vers. Mais tout cela n'est pas essentiel à la tragédie, dont le seul but capital est de peindre les aspects sérieux de la vie. Le rang, la politique et la poésie n'étaient que le cadre préféré d'une société monarchique et aristocratique, qui voulait voir sur la scène, comme toutes les sociétés, des personnages à sa ressemblance. Ces personnages étaient si considérables dans l'État que les intérêts de celui-ci étaient mis en jeu par toutes leurs affaires, notamment leurs affaires de cœur. Ils parlaient en vers à l'imitation du théâtre antique, dont le XVII[e] siècle professait le culte exclusif. Aujourd'hui, notre société est républicaine et démocratique. La confusion des intérêts privés et des intérêts politiques est devenue si exceptionnelle que, lorsque nous voulons la représenter au théâtre, nous sommes obligés de la demander au passé et de faire du drame historique. L'intérêt de notre existence à tous, au moins de notre existence habituelle, n'est guère plus que dans le conflit de nos passions et de nos intérêts avec les mœurs et les lois. Ce conflit, nous le traduisons en prose, c'est-à-dire avec notre manière usuelle de nous exprimer. Nous ne recourons plus guère à la poésie que pour le lyrisme, c'est-à-dire l'expression personlle des sentiments généraux, cette vie intime de me, qui n'est plus la vie commune, cet ébranlement ofond de l'être moral, qui ne s'éprouve que dans la litude et la réflexion.

M. Hervieu reprend donc le système tragique de Racine pour nous présenter les hommes d'aujourd'hui, nos semblables, éprouvant avec force les souffrances éternelles de l'humanité; spectacle sérieux, pour lequel il nous demande notre pitié; spectacle sans mélange, où tout élément comique produirait une impression de disparate et d'erreur : ainsi dans la *Course du flambeau*, le petit épisode du guide, que l'auteur avait maintenu, peut-être à contre-cœur, pour la représentation, et qu'il a fait disparaître pour l'impression. Il nous montre ces hommes dans des conditions moyennes, n'éprouvant pas d'aventures extraordinaires et pourtant souffrant jusqu'à la mort des obstacles que la loi et les mœurs opposent à leurs passions. Il leur fait parler notre langue à tous, avec ce degré supérieur de précision et de force qui est l'art.

Je prends l'œuvre de M. Paul Hervieu comme l'exemple le plus topique de la réforme théâtrale qui se poursuit sous nos yeux. Mais chez ses confrères arrivés comme lui à la maîtrise, de même que chez les débutants en route vers le succès, je constate la même poétique. Il n'y a pas trace de comique dans *Amoureuse* de M. de Porto-Riche et dans la *Robe rouge* de M. Brieux. Il n'y en a pas davantage dans *En paix* de M. Bruyerre et dans la *Conscience de l'enfant* de M. Devore. Puis, M. Hervieu me semble avoir eu le premier ce mérite de formuler la nouvelle poétique avec une franchise et une netteté qui ne laissent rien à désirer.

Il ne l'a pas fait seulement de vive voix, dans l'interview de la *Revue bleue*, mais par écrit dans une lettre qu'il adressait récemment à notre confrère M. Henr Bérenger, critique dramatique de la *Revue*.

A propos de la *Course du flambeau*, M. Bérengı avait regretté que la pièce fût uniformément triste ı

cela faute de « personnages sympathiques ». M. Hervieu répondait :

Vous me reprochez de ne pas montrer d'angéliques figures dans mes ouvrages. Certes! Et je n'y montre point non plus de monstrueuses physionomies. J'ai poursuivi des types d'humanité moyenne, qui donnassent leurs raisons de croire que dans leurs actes ils avaient raison, qui fissent du mal et du bien, suivant des instincts tempérés par de l'éducation. Oui, je me suis privé, dans chacune de mes pièces, du personnage arbitrairement « sympathique » qui depuis l'aube de l'art théâtral fait la joie du public, le dénouement de l'œuvre et son succès. Voici l'endroit où il m'eût été bien sensible que vous me tendissiez votre main d'artiste et d'amical confrère pour une montée rude.

M. Bérenger constatait avec raison que cette déclaration, au sujet du « personnage sympathique », était « très crâne ». Pourtant, il ne se déclarait pas convaincu et il objectait :

Si les « personnages sympathiques » existent « depuis l'aube de l'art théâtral », c'est sans doute qu'ils ne sont pas « arbitraires », mais qu'au contraire ils figurent un aspect essentiel de l'humanité de tous les temps.... Les personnages « rosses » qui leur ont succédé ne valent d'ailleurs pas mieux au point de vue de la vérité ni de l'art.

La réponse est habile et spécieuse, mais j'inclinerais plutôt vers le sentiment de l'auteur que vers celui du critique.

M. Hervieu, en effet, accordait déjà à M. Bérenger et lui fournissait un argument que son avisé contradicteur n'a eu garde de négliger, en faisant remonter aux premiers temps du théâtre l'origine du personnage sympathique. Ce personnage n'est pas de date ussi ancienne, si nous entendons par là cet être tout onventionnel, avec lequel trop de nos auteurs dramaiques s'efforçaient de surprendre l'intérêt du public, *u détriment de la vérité.*

Quoique les meilleurs d'entre nous soient pétris de bien et de mal, une convention assez récente épurait arbitrairement de tout fâcheux alliage le héros chargé de concilier à la pièce la faveur du public. C'était un sacrifice au succès. Eh bien, ce procédé d'art inférieur ne remonte guère plus haut que Scribe. Avant lui, la tragédie et la comédie visaient à cette peinture de l'humanité moyenne dont parle M. Hervieu. Pour ne pas sortir du théâtre français — car le théâtre ancien ou étranger, y compris celui de Shakespeare, lui ferait la part trop belle — où est le personnage sympathique dans Corneille, dans Racine et surtout dans Molière? Ceux de leurs personnages pour lesquels ils nous demandent notre sympathie ne font aucun sacrifice à ce goût du convenu, du convenable et du comme il faut, à cette sensiblerie, à ce goût de vaudeville, de mélo ou de romance, qui a si fort gâté depuis cent ans notre théâtre et notre roman. Ces maîtres de notre théâtre jugeaient vrai, chacun selon sa nature, les uns, les tragiques, prenant leurs modèles au plus haut, comme conditions ou caractères, les autres, les comiques, les prenant dans le moyen et le commun, mais tous s'efforçant de faire rire, sans autre but que de communiquer au spectateur la joie ou la tristesse que leur offrait le spectacle de la vie.

N'est-ce pas ce que font à cette heure nos jeunes auteurs dramatiques en obéissant, comme dit Marivaux, au « geste naturel de leur esprit »?

Ce n'est pas sans motif que je rappelle une expression caractéristique de Marivaux. Le terme de comparaison que la tragédie de Racine vient de me fournir avec le théâtre sérieux de maintenant, la comédie d Marivaux me l'offre pour notre théâtre gai. Marivau: a fait en son temps ce que nos jeunes auteurs comique s'efforcent de faire aujourd'hui. Il a réclamé le droit d

donner moins à la convention et davantage à la vérité, de faire simple comme la vie, où la complication est exceptionnelle, de ne pas sacrifier l'observation à l'intrigue, de peindre d'après nature. Par la pratique doucement obstinée de ce droit, il a opéré à son profit, malgré la grande tradition de Molière, dont la comédie était toujours restée un peu italienne par l'imbroglio, une révolution semblable à celle de Racine, opposant une simplicité grecque, ou, tout simplement française, à la complication espagnole de Corneille. Lui aussi faisait sortir les situations des caractères. A ce point de vue, ce n'est pas le *Jeu de l'amour et du hasard* qui est sa pièce typique, car il travaillait ici d'après les modèles italiens chers à ses interprètes habituels, mais les *Fausses Confidences*, où tout se passe dans le cœur des personnages et où la marche de la pièce, comme sa terminaison, résulte uniquement et nécessairement des sentiments qu'ils éprouvent.

N'est-ce point la poétique que suivent à cette heure nos jeunes auteurs comiques? Leurs meilleures pièces sont les plus simples de sujets, les moins compliquées de faits, les moins intriguées; en un mot, celles qui ne sont pas faites par le dehors, mais par le dedans, où les personnages créent eux-mêmes leur aventure par le jeu naturel de leurs vices ou de leurs ridicules, où l'extraordinaire a peu ou point de place, où le plaisir théâtral ne résulte pas de ce que l'auteur montre au spectateur la lanterne magique, mais de ce qu'il lui présente un miroir.

Voyez, en effet, *Amoureuse* de M. de Porto-Riche, *Amants* de M. Maurice Donnay, le *Prince d'Aurec* de Henry Lavedan, la *Veine* de M. Alfred Capus. A ine si l'une de ces pièces, le *Prince d'Aurec*, offre elque complication d'intrigue; c'est essentiellement 'e peinture de mœurs et c'est par là qu'elle vaut. Les

trois autres ont à peine un sujet, au sens où l'on prenait ce mot au temps de Scribe, et l'analyse de chacune d'elles tiendrait en deux lignes.

Oui, le théâtre contemporain fait un effort méritoire et heureux vers la vérité et la simplicité; un effort conscient aussi, comme le prouvent les déclarations récemment publiées de nos auteurs dramatiques. Ils voient clair dans ce qu'ils se proposent de faire, et ils le disent nettement. Si les interviews de ces derniers temps ont prêté quelque peu à rire ou à sourire, il en résulte du moins une constatation sérieuse. Et s'ils avaient contribué, si peu que ce fût, à pousser le public dans la direction où nos jeunes auteurs s'efforcent de le conduire, non seulement les interviewers n'auraient pas perdu leur temps, mais ils auraient fait œuvre utile, ce qui n'est pas commun avec eux.

26 août 1901.

GEORGES ANCEY

Ces Messieurs; entre l'interdiction et la représentation.

« J'ai essayé, sans subterfuges et sans faux-fuyants, mais en termes probes, en accents sincères, de dénoncer, dans une pièce, une des nombreuses maladies sociales qui nous abêtissent et dont nous mourons.... J'ai voulu simplement et sans parti pris, n'accusant personne ou tout au moins accusant en face, j'ai voulu montrer la terrible influence que peut prendre le prêtre sur la femme, pour leur plus grand péril à tous deux.... On m'a interdit.... Il est vraiment insoutenable qu'à l'heure où les meetings ont pleine licence de se réunir, où les cabotins de tous les genres ont le droit de se jeter à la face les plus plates injures, les gens qui vivent dans leur coin, et qui peinent, soient les seuls à ne pouvoir exercer leur métier. »

C'est en ces termes vibrants et dignes que M. Georges Ancey, l'auteur de *Ces Messieurs*, récemment interdits par la censure, caractérise sa pièce et la mesure dont elle a été l'objet.

Il y a là-dedans à prendre et à laisser.

Oui, la pièce de M. Ancey est probe et courageuse [illegible]ntention, vigoureuse et franche d'exécution. La [illegible]cérité de l'auteur est aussi incontestable que son [illegible]ent.

Non, l'arrêt de la censure n'est pas injustifiable et le théâtre ne doit pas jouir des mêmes licences que les meetings où opèrent les cabotins de la politique.

La pièce de M. Ancey est une pièce à thèse. Elle reprend le sujet que Michelet avait traité sous forme de pamphlet — je donne au mot son sens le plus favorable — dans *le Prêtre, la femme et la famille.* Comme son grand devancier, M. Ancey n'attaque pas l'influence du prêtre sur la femme dans ses abus seulement, mais dans son principe. Il la trouve néfaste et, pour la combattre, il se montre aussi intolérant qu'un fanatique. Dès le début de *Ces Messieurs*, il fait parler comme suit les deux raisonneurs antithétiques de la pièce, celui qui a tort et celui qui a raison :

« Je suis pour l'indulgence, pour la liberté » avance le premier; « je veux que chacun puisse vivre à sa guise, voir des prêtres ou ne pas en voir, être religieux ou libre penseur.... Manger du prêtre, comme c'est distingué !

— Je ne sais pas si c'est distingué ou non, riposte le second; tout ce que je sais, c'est que les choses que je dis, il faut les redire à des intervalles réguliers, paraît-il, sous peine de disparaître, submergé définitivement par les vieilles superstitions, sans cesse renaissantes, grâce à l'indulgence coupable des indifférents, des gens distingués, comme toi. On ne peut pas, on ne doit pas être indulgent. »

« Les choses que dit » ce violent, les voici en propres termes :

« Quand je vois un prêtre, ça m'horripile; je trouve cet état-là, ce rôle-là, pas naturels. Je les sens faux, je les sens fourbes, je les sens en lutte avec tout ce qu est vraiment beau, humain et même religieux. »

La thèse ainsi présentée, M. Ancey la développe avec violence et partialité. Il nous présente un prêtre pa

mauvais de sa nature, mais fatalement gâté par le sacerdoce, troublant, au profit de son ambition, l'esprit, le cœur et les sens d'une femme; un autre prêtre, rongé d'envie et de haine, trahissant le secret de la confession au profit de cette haine et de cette envie; un évêque à qui cette faute grave n'inspire qu'une indulgence doucement méprisante et qui professe lui-même un égoïsme cynique.

Il y a pourtant un bon prêtre dans la pièce, un prêtre vraiment chrétien, c'est-à-dire plein de bonté, d'abnégation et de courage, mais ces qualités même l'ont fait tomber en disgrâce près de ses chefs, et il n'a pas la foi — pas plus que les deux autres, du reste, et sans doute aussi l'évêque.

A ces mauvais prêtres M. Ancey fait professer la plus dangereuse morale des casuistes. Le bon, lui, s'écrie :

« Assez comme ça de donneurs d'eau bénite, de prédicateurs célèbres, de prélats mondains et d'éducateurs stériles, tous sans croyance et sans loyauté! »

Et tout le long de la pièce, par les aveux de ces prêtres ou les griefs exprimés contre eux, M. Ancey proclame qu'il les tient pour des hypocrites, sans scrupules et sans mœurs.

Quant à leur action, il les montre conduisant une femme honnête, mais de religiosité ardente, tout au bord de la faute avec l'un d'eux et jusqu'aux confins de la folie par exaltation religieuse. Cette femme, à son tour, trouble la raison et la santé d'une toute jeune fille à qui elle communique sa propre maladie mystico-sensuelle.

Ces personnages uniformément noirs, d'habit et
me, sont groupés dans un tableau dont on s'éton-
rait que l'impression fût aimable et riante. Puis la
iche de M. Ancey est d'une vigueur qui va jusqu'à

la dureté. Outrancier d'idées, il l'est aussi de forme. Il souffle ses propres colères dans l'âme de ses personnages. Je parlais de pamphlet tout à l'heure. *Ces Messieurs* en sont un autre, un pamphlet dialogué.

Cette couleur uniformément sombre et cette violence monotone sont les principaux défauts de la pièce au point de vue de l'art. M. Ancey, anticlérical exaspéré, n'a pu suffisamment dominer ses propres sentiments pour observer avec calme et peindre avec justesse, deux conditions indispensables dans le roman et le théâtre, deux genres qui ne prétendent pas seulement nous faire connaître les idées de l'auteur, comme l'éloquence ou la politique, mais peindre la vie telle qu'elle est.

Or la vie n'est pas telle que nous la montre M. Ancey. Le sentiment religieux est un besoin primordial de l'humanité. Il y a de bons prêtres, il y en a même beaucoup, et, puisque M. Ancey affichait l'intention de peindre le prêtre, il devait leur faire une place. Puis ses mauvais prêtres manquent de nuances et de gradation, partant de vérité. Ils sont cyniques et le cynisme est rare, surtout dans leur profession. Les pires scélérats s'avouent rarement à eux-mêmes leur propre infamie. Ils savent « lui donner de favorables noms ».

C'est que M. Ancey nous montre ses personnages tels qu'il les voit et non tels qu'ils se voient eux-mêmes. Encore une fois, la passion de l'homme a fait tort au talent de l'auteur dramatique. Il n'y a de peinture attachante au théâtre que celle où l'auteur s'efface derrière ses personnages, les anime d'une vie propre au lieu de s'incarner lui-même en eux, évite le discours ou l'article et nous donne par le dialogue l'impression de l- vérité impartiale.

Je reprocherai aussi à M. Ancey la crudité de quelqu touches. Les deux grandes scènes entre son princip

personnage, l'abbé Thibault, et sa pénitente Henriette dépassent notablement ce que les hommes assemblés peuvent supporter, non seulement comme représentation de l'attrait physique, mais même comme audition des termes qui l'expriment. Il y a notamment telle tirade sur la possession de l'épouse mystique par l'époux divin qui ne se lit pas sans quelque dégoût. Que serait-ce s'il fallait l'entendre! Il est trop vrai que le jargon de la dévotion emploie volontiers ces images et en abuse, tantôt jusqu'au grotesque, tantôt jusqu'à l'ignoble. Mais est-ce une raison pour les introduire telles quelles dans une œuvre d'art? Molière a montré dans *Tartuffe* jusqu'à quel point le dramaturge peut pousser en pareille matière la fidélité de l'imitation. M. Ancey a dépassé la limite.

Au demeurant, *Ces Messieurs* sont une œuvre non seulement forte dans son ensemble, mais de premier ordre dans plusieurs scènes. Conduite avec fermeté et logique, la pièce aborde les situations avec un sens dramatique très sûr et les traite avec une robuste franchise. Je viens de rappeler *Tartuffe*, où les deux scènes du héros avec Elmire donnent à la pièce sa valeur et sa portée. Il en est de même dans *Ces Messieurs*, pour les deux scènes entre le prêtre et sa pénitente, malgré l'excès que je signalais tout à l'heure. Je ne crains pas de dire que, reprenant une situation marquée par la griffe de Molière — car l'analogie est complète, — M. Ancey n'a pas été inférieur à une telle ambition.

Et l'arrêt de la censure?

Eh bien, la censure a fait ce qu'elle devait faire.

Je me suis expliqué récemment à son sujet. Je préfère, ur le théâtre, cette autorité préventive à l'autorité ›ressive de la police et même de la magistrature. En ›pèce, la police ou la magistrature eussent-elles

permis que les ministres d'un culte reconnu par l'Etat, nommés et payés par lui, fussent dénoncés de la sorte, en bloc et sans atténuation, à la dérision et au mépris public? Ils ne sauraient être au-dessus de la critique ni même de la satire, mais doivent-ils être livrés à l'injure? La police et la magistrature les eussent défendus, comme elles défendraient en pareil cas toute autre institution, par exemple l'armée accusée de lâcheté générale ou l'administration accusée de forfaiture universelle.

Pour ma part, je suis partisan de la liberté en toutes choses, mais à la condition que la liberté reste conforme à sa définition : le pouvoir de faire tout ce qui n'est pas défendu par la loi. Or la loi défend d'exciter à la haine et au mépris contre toute une classe de citoyens. Je sais trop, comme le dit M. Ancey, que cette loi est continuellement violée, dans les meetings et les journaux. C'est que nous n'avons pas encore les mœurs de la liberté ; nous ne voyons trop souvent en elle que le moyen de satisfaire nos égoïsmes et nos haines. Et c'est justement parce que la liberté absolue de la presse et des réunions engendre de tels excès que je ne souhaite pas la liberté absolue du théâtre.

9 décembre 1901.

BRIEUX

La Robe rouge, pièce en quatre actes, représentée au théâtre du Vaudeville.

I

La pièce en quatre actes de M. Brieux, qui a ouvert la semaine au Vaudeville, est la plus forte que l'auteur nous ait donnée jusqu'à présent. Courageuse et haute d'inspiration, originale et vigoureuse de conduite, d'un intérêt généreux et poignant, elle marque un grand progrès dans une production qui n'a cessé de gagner en valeur foncière, même lorsque l'auteur réussissait moins.

Il ne manque à la *Robe rouge* que deux conditions pour être tout à fait de premier ordre. D'abord, une progression continue de force et de vérité. Cette progression se soutient jusqu'à la fin du troisième acte; elle faiblit au quatrième. Puis, une qualité de style plus expressive. Ceci est le défaut principal de M. Brieux.

Il écrit une langue pleine et correcte, mais d'un caractère trop impersonnel. Il n'accorde rien à la pure virtuosité, et c'est un grand mérite par le temps qui urt, mais on lui souhaiterait le don de l'expression qui ippe par un ramassé vigoureux, le tour qui résume ie situation ou un caractère en un trait capable entrer au vif d'un sujet et de rester dans la mémoire,

ce don que Dumas fils avait à un si haut degré et dont Augier ne manquait pas.

J'ai signalé tout de suite le moins bon de la pièce pour insister à l'aise sur l'excellent. De celui-ci, il y a beaucoup.

Une fois de plus, M. Brieux s'attaque à la plus haute comédie. Il a sa morale, une forte morale d'honnête homme, et, d'après elle, il juge la société contemporaine. Il observe avec clairvoyance d'après un idéal de raison et de justice. Il veut montrer le fort et le faible de nos lois et de nos mœurs. Il prétend nous éclairer sur nous-mêmes, en nous obligeant à constater, par la vérité et la force de sa peinture, les maux dont nous souffrons et la nécessité d'y remédier. Une telle ambition est déjà un grand honneur pour un écrivain dramatique. M. Brieux n'y est pas inférieur.

L'observation de nos magistrats lui a fait constater que, s'ils sont parfaitement probes, le désir de l'avancement les porte trop souvent à préférer l'intérêt de leur carrière à l'unique souci de distribuer une justice impartiale; que, pour ce motif, ils sont trop dociles aux puissants de la politique, esclaves eux-mêmes de l'intérêt électoral; que, dans une accusation, beaucoup ne voient pas seulement la vérité à découvrir et la société à défendre, mais l'occasion de déployer une habileté professionnelle dont ils tireront avantage; qu'ils emploient pour cela des moyens impitoyables ou même cruels; que, s'ils se trompent, ils sont, comme dit Beaumarchais, légers sur le mal qu'ils ordonnent et ne s'inquiètent pas, après avoir torturé un innocent, de le renvoyer brisé et perdu, lui et les siens.

Ce sont là des vices professionnels qui ont grand de notre temps. Le droit de la comédie est de les dénoncer.

M. Brieux nous introduit, au premier acte, dans l[e]

salon du procureur de la République d'un petit ressort de province, à Mauléon. Ce magistrat, M. Vagret, un homme de mérite, est équitable et zélé. Il languit dans ce poste inférieur et sa femme en souffre, encore plus que lui, car ils ont un fils à élever et une fille à marier.

Un poste de conseiller de cour d'appel est promis au procureur, mais voilà longtemps que l'effet en est attendu, et même escompté. Mme Vagret avait acheté pour son mari une « robe rouge », qu'elle et lui sortent de loin en loin, pour renouveler leur espérance, de l'armoire où elle se mange aux vers.

C'est que Vagret n'est ni assez âpre, ni assez heureux dans la poursuite de la vindicte publique; il ne découvre pas assez de criminels et n'obtient pas assez de condamnations. Sa femme le lui reproche avec l'insistance agaçante et l'aigreur doucereuse de la bourgeoise ambitieuse et humiliée.

Justement, un assassinat vient d'être commis dans le ressort, et le procureur n'a fait arrêter personne : il croit que les coupables sont des bohémiens, qui ont déjà passé la frontière espagnole.

Au moment où s'ouvre l'action, il va donner un dîner à ses collègues du tribunal en l'honneur du conseiller venu pour présider la session des assises. Le conseiller se fait excuser, car il tient en petite estime ce procureur timide et mou. On cause du récent assassinat. L'un des juges, Mouzon, se fait fort, si l'instruction lui était confiée, de découvrir bien vite le coupable. Le juge d'instruction en titre est malade. Agacé des reproches de sa femme et des insinuations de ses collègues, Vagret prend Mouzon au mot et lui confie l'affaire.

Ce premier acte est parfait d'observation exacte et habileté scénique. Il indique d'un trait juste la souffance intime qui travaille tous ces magistrats. Il les ›int dans la vérité de leur caractère et de leur âge,

depuis l'honnête et mûrissant Vagret jusqu'à Mouzon, un « arriviste » encore jeune, en passant par le vieux La Bouzule, que la retraite atteindra dans quelques jours et qui, n'espérant plus rien, se permet enfin d'être indépendant.

Au second acte, nous trouvons Mouzon à l'œuvre, dans son cabinet de juge d'instruction. Il a fait arrêter un paysan, Etchepare, sur lequel lui semblent peser des charges sérieuses. En attendant que lui soit amené l'homme dont il espère avoir la tête, il s'occupe de ses petites affaires : il enrichit sa collection de timbres-poste et relit sa correspondance galante avec une cocotte de Bordeaux.

Il reçoit aussi la visite du député de l'arrondissement, Mondoubleau, un homme à ménager, car il est intime avec le garde des sceaux : ils ont été ensemble dans la Commune. Un électeur influent de Mondoubleau est poursuivi, mais, après un bout de conversation avec le député, le juge signe, sans rouvrir le dossier, une ordonnance de non-lieu.

Etchepare est introduit par les gendarmes et Mouzon, oubliant timbres et cocotte, se met à le « cuisiner », comme on dit en argot judiciaire. L'auteur a fait de cet interrogatoire une scène criante de vérité. L'accusé est un paysan inculte, effaré de ce qui lui arrive, sans ressources d'intelligence et de parole, une brute terrifiée et furieuse. Le juge est habile et beau parleur, maître de lui, bon comédien. Entre ses mains, l'accusé, jouet lamentable, se trouble et se contredit, s'emporte et pleure.

Il y a des présomptions contre lui, mais nous sentons qu'il est innocent. Pourquoi le juge ne le sent-il pas comme nous? C'est qu'il a un intérêt personnel à ce que cet homme soit coupable.

La scène qui suit est presque aussi belle. Le juge a

fait mander comme témoin la femme de l'accusé, Yanetta. Celle-ci, femme et mère irréprochable, entre bien décidée à défendre son mari et le père de ses enfants. Mais la malheureuse a un casier judiciaire : avant son mariage, à Paris, elle s'est laissé enlever par le fils de la maison où elle était en condition et, comme le jeune homme avait puisé dans la caisse paternelle, elle a été condamnée pour complicité de recel. De cette tare, le mari ne sait rien et, par elle, le juge tient la femme. Il en use pour s'en faire une alliée inconsciente contre le mari. Cela est abominable et si vrai!

Etchepare est ramené et confronté avec sa femme. L'habileté du juge et son pouvoir sur la femme ne tiennent pas contre un cri de douleur et de vérité que pousse le malheureux. Il jure sur la tête de ses enfants qu'il est innocent. A son accent, Yanetta ne doute plus; elle se jette dans ses bras et crie son indignation au juge, qui la fait arrêter séance tenante pour outrage à la magistrature.

Intéressés par le premier acte, nous avons été secoués par celui-ci jusqu'au fond de l'être. Voilà de la vie et de la vérité, de la passion et de la douleur.

Etchepare a été renvoyé devant la cour d'assises, et le troisième acte nous introduit dans la chambre du conseil, au moment où le procureur Vagret vient de terminer son réquisitoire. Il a demandé la tête d'Etchepare avec beaucoup d'éloquence, et les félicitations de ses collègues sont d'autant plus vives qu'il va être nommé conseiller. Le procureur général, de passage à Mauléon, en a porté la nouvelle. Mme Vagret exulte.

Mais le malheureux magistrat est profondément oublé. Emporté par le zèle professionnel et le mouvement oratoire, influencé aussi par le désir secret d'obnir, grâce à un verdict de condamnation, « la robe uge » tant désirée, il a exprimé une conviction qu'il

n'éprouvait pas sans partage et il conserve des doutes sur la culpabilité de l'accusé. Il a demandé une suspension d'audience pour se mettre face à face avec sa conscience.

Cette délibération morale du juge s'interrogeant lui-même est par elle-même d'une grande beauté. Ah! si Brieux était plus écrivain! S'il trouvait ces mots qui peignent et gravent, s'il faisait jaillir ces éclairs qui illuminent le fond des âmes et nous procurent le choc de la vérité même! Telle quelle, la scène a secoué la salle d'un long frisson.

Vagret revient à l'audience, décidé à faire part au jury de ses doutes. Il a pris cette résolution stoïque contre l'avis de ses collègues et de son procureur général, plus hommes que juges, et malgré les instances de sa femme, qui voit la « robe rouge » fuir une fois de plus.

En effet, il ne l'aura pas, car Etchepare est acquitté. Elle sera pour Mouzon.

Oui, Mouzon, après une scène d'un comique intense et charmant, une scène prise dans le vif des mœurs judiciaires, telles que la politique et le favoritisme les ont faites peu à peu.

Il vient d'avoir, le beau Mouzon, avec son procureur général, une conversation qui a mal commencé et bien fini. Au cours d'un de ses voyages galants à Bordeaux, il a trop dîné en compagnie d'une fille Paquet, qui se fait appeler Diane de Montmorency. Il y a eu conflit nocturne avec la police et procès-verbal a été dressé. Le journal de Mauléon, qui a pris Mouzon en grippe, connaît l'affaire et menace de parler. Le procureur général demande sa démission au joyeux juge.

Il refuse, le juge, car il compte sur son ami, le député Mondoubleau, qui tutoie « Ernest », le garde des sceaux!

En effet, il suffit d'une conversation entre Mondoubleau et le procureur général pour arranger les choses. Est-il possible de tenir rigueur à Mouzon, magistrat intelligent et zélé, d'une peccadille toute française? Qu'on le nomme conseiller au lieu de Vagret, ce vieux prud'homme, indécis et mou! Il quittera Mauléon, et le journal du cru, satisfait de le voir partir, ne dira rien. Le procureur général, qui désire lui-même un avancement, ne peut rien refuser à l'ami « d'Ernest ». Il va faire une nouvelle proposition à la chancellerie, en faveur de Mouzon et au détriment de Vagret.

Ainsi, ce troisième acte nous a donné de l'émotion et du comique, l'un et l'autre d'excellente qualité. C'est du meilleur drame.

Le quatrième est traînant et mou de facture, malgré le dénouement le plus tragique.

M. Brieux a voulu pousser jusqu'au bout le développemeut de sa thèse, en montrant les ruines que peut laisser derrière elle l'inhumanité d'un magistrat. Déjà, au troisième acte, dans une scène épisodique des mieux faites, il avait introduit la vieille mère d'Etchepare, pour nous faire raconter que l'emprisonnement de son fils avait ruiné la maison en son absence et qu'il ne pouvait plus, même acquitté, retourner dans son village, car les femmes se signent en passant devant la maison de l'homme accusé d'assassinat. Le vieux juge La Bouzule lui a expliqué que la justice ne s'inquétait pas de ces détails. Cette fois, l'auteur nous montre Etchepare acquitté, mais fou de douleur : le président des assises lui a révélé en pleine audience la faute commise par sa femme avant le mariage et expiée par dix ans de conduite irréprochable. Etchepare déclare à Yanetta qu'il l'abandonne et qu'il va partir pour l'Amérique avec ses enfants.

Cependant Mouzon, nommé conseiller, vient liquider

l'affaire de la malheureuse, toujours détenue pour outrage à la magistrature. Il est bon prince et lui en veut d'autant moins qu'il est heureux, lui. Mais Yanetta, privée par lui de son mari et de ses enfants, saisit un couteau — une pièce à conviction qui traînait sur la table — et le tue.

En lui-même, ce dénouement est largement motivé et M. Brieux n'a fait que suivre jusqu'au bout la logique de son sujet. Si l'acte traîne, c'est qu'il est faiblement écrit, sans concision et sans relief. Yanetta parle beaucoup ; elle ne dit que des choses justes, mais elle les dit trop longuement et de manière peu frappante.

J'espère que cette infériorité finale ne nuira pas au succès d'une pièce dont les trois quarts sont de premier ordre. M. Brieux n'a rien fait de plus fort, de plus franc, et de plus neuf.

Un dernier mérite, et fort notable. Dans cette pièce fortement construite, où tout s'enchaîne avec la vérité et la rigueur de la logique, il n'y a aucun artifice de théâtre, pas d'intrigue proprement dite, aucun moyen de convention. L'auteur s'est passé de l'amour traditionnel et personne n'y épouse personne.

19 mars 1900.

II

Comme toutes les œuvres qui touchent une plaie saignante, la *Robe rouge* a fait crier. Beaucoup de magistrats ont refusé de se reconnaître dans ce tableau de leur profession. J'en ai même entendu, des plus honorables et des plus considérables, le traiter d calomnie.

Mais c'étaient des magistrats parisiens, arrivés au

sommet de la hiérarchie et sur lesquels ne peuvent plus rien les mobiles de petit intérêt personnel qui font agir les modèles de la *Robe rouge*.

En revanche, j'ai entendu des magistrats de province avouer que Brieux avait dénoncé un mal réel, dangereux, grandissant. Or, c'est un tribunal de petite ville que Brieux prétend représenter.

Entre les données de la pièce, une partie est empruntée à ce qu'il y a de permanent dans les défauts intellectuels et moraux qui naissent de la profession judiciaire et constituent cette déformation spéciale que provoque toute profession humaine, sans exception. L'autre partie représente les défauts qu'un état particulier des mœurs donne pour un temps à cette même profession.

Les défauts permanents sont, d'abord, la tendance du magistrat à voir un coupable dans tout inculpé; puis le rôle de l'amour-propre et de l'intérêt personnel dans la manière dont il conduit l'instruction, le succès de celle-ci devant montrer son habileté et lui procurer de l'avancement.

Les défauts temporaires sont l'ingérence du politicien — de plus en plus égoïste, de moins en moins scrupuleux, de plus en plus écouté — dans l'administration de la justice et la nomination ou l'avancement des magistrats. Par elle, l'intérêt électoral et l'intrigue politique gênent ou priment le mérite personnel et l'intérêt social. Ils favorisent la complaisance et la servilité : ils rebutent l'indépendance et le courage.

Il faudrait, hélas! être bien optimiste pour nier que notre magistrature souffre de ces deux catégories de maux. Naguère encore, l'instruction judiciaire armait le juge d'un tel pouvoir contre l'accusé et rendait si difficile pour celui-ci l'exercice du droit de défense, qu'il a fallu faire une loi pour défendre le juge contre

lui-même et l'accusé contre le juge. Quant à l'ingérence des politiciens dans la justice, elle donne lieu aux abus les plus criants.

Je ne crois pas du tout au théâtre moral de parti pris, au théâtre prêcheur; mais il n'y a pas de forme plus élevée du théâtre que celle qui, sans autre but que de peindre la vérité, donne une leçon au spectateur. Lorsque l'auteur dramatique est un honnête homme, aimant le bien et détestant le mal, il lui suffit d'observer avec clairvoyance, d'analyser avec pénétration, de représenter avec force pour faire œuvre belle et utile du même coup. C'est ce qu'à fait Brieux.

Mais, en dénonçant le vice dont souffre un corps indispensable au bon fonctionnement de la société et qui, pour remplir sa fonction, doit être entouré de respect, ne risquait-il pas de faire plus de mal que de bien?

Il n'est pire danger que de nier de parti pris l'existence d'un mal, au lieu d'y porter remède. Quand une faute est commise, le danger n'est pas qu'elle soit dévoilée, mais que, connue et constatée, elle ne soit pas corrigée. Le prestige d'un corps qui ne durerait que par un silence de parti pris ne serait qu'un hypocrite et funeste mensonge.

En aucun temps ce prétendu dogme de conservation sociale n'a été salutaire. Du nôtre, où tout se sait et se dit, s'imprime et se discute, il serait impossible à observer. On ne peut plus rien interdire au théâtre de ce qui intéresse l'opinion. En plein XVIIe siècle, un temps où l'autorité ouvrait et fermait à son gré toutes les questions, Molière n'admettait pas qu'il pût y avoir des « vices privilégiés », dans cette préfa de *Tartuffe* qui est encore une déclaration parfaite complète des droits et des devoirs de la comédi Aujourd'hui la prétention pour un corps quelconq

d'échapper à la critique et même à la satire, serait par trop archaïque.

Molière disait encore : « Les marquis, les précieuses, les cocus et les médecins ont souffert doucement qu'on les ait représentés, et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux ; mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie : ils ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces. » Les magistrats auraient d'autant plus mauvaise grâce à contester le droit de rire aux dépens de leurs défauts que ce droit a été exercé en tout temps. Rabelais, Racine et Beaumarchais, pour ne citer, parmi les devanciers de Brieux, que les plus marquants, en ont largement usé.

Je dirai même qu'au lieu d'en vouloir à Brieux, les magistrats lui devraient de la reconnaisssance. A côté de Mouzon, le juge arriviste, il a campé ce grand honnête homme qu'est le procureur Vagret. Or, Vagret doit à sa profession, à la haute idée qu'il s'en fait, à la trempe morale qu'elle lui a donnée, le courage d'accomplir le double sacrifice qu'il offre si simplement à sa conscience et à son devoir.

Les Vagret ne manquent pas dans la magistrature française, si les Mouzon y sont nombreux. Il importe à l'honneur et à l'intérêt de cette magistrature que l'existence des uns et des autres soit constatée. Puisque le théâtre est un des plus puissants moyens qu'aient les hommes vivant en société de déclarer ce qu'ils aiment et ce qu'ils n'aiment pas, de distribuer l'éloge ou le blâme, l'estime ou le mépris, un auteur dramatique remplit hautement sa fonction lorsqu'il flétrit l'égoïsme du magistrat et qu'il exalte son sacrifice.

Donc, lorsque se produit une pièce comme la *Robe rouge*, spectateurs et critiques doivent y applaudir des deux mains. A cette heure surtout, la littérature en

général et le théâtre en particulier cherchent trop le succès en flattant nos vices. Lorsque, sans vouloir faire autre chose que de l'art, c'est à-dire créer de la beauté par la vérité, un auteur dramatique travaille à nous élever et à nous corriger, félicitons-le et remercions-le. C'est ce qu'a fait l'Académie française, qui n'est pas un corps révolutionnaire, en couronnant la *Robe rouge*.

11 février 1901.

Petite Amie, pièce en quatre actes, représentée à la Comédie Française.

La *Petite Amie*, de M. Brieux, excitait une vive curiosité pour des motifs divers. D'abord, le talent et la situation de l'auteur, que la *Robe rouge* a placé très haut, et qui, avec ses *Avariés*, vient de faire un si beau bruit. Puis le sujet de la pièce, qui introduisait dans l'aristocratique Comédie la petite bourgeoisie commerçante, et aussi la thèse sociale que l'auteur devait y soutenir. Enfin, les débuts de la principale interprète, Mme Suzanne Després, étoile du théâtre Antoine. Il s'agissait de savoir si M. Brieux réussirait à ouvrir le temple de l'antique tradition au genre d'art nouveau, — esthétique, sujets et interprète, — auquel le Théâtre-Libre a conquis de haute lutte une si large place sur la scène contemporaine.

Je déclare tout de suite que, si l'épreuve a été fort honorable, elle est restée indécise. La pièce et sa principale interprète ont reçu du public l'accueil le plus courtois, mais la *Petite Amie* n'est pas l'œuvre la plus démonstrative, la plus hardie, ni la mieux venue de M. Brieux.

Le sujet de la *Petite Amie* est des plus simples t peut s'analyser en quelques lignes.

Un négociant de la rue du Temple, fabricant de chapeaux pour dames, M. Logerais, a un fils, André, auquel il a fait donner une bonne éducation, mais dont il n'a pas su gagner le cœur. D'idées étroites et de caractère despotique, M. Logerais prétend diriger encore la volonté de son fils, à l'âge où un jeune homme a le droit d'être son maître; il prétend choisir pour lui dans les choses où l'on doit choisir soi-même. Il rompt un projet de mariage avec une jeune fille aimée d'André, parce qu'elle n'a qu'une petite dot, et il veut lui en faire épouser une autre plus riche, mais qui fait horreur au jeune homme.

Vert-galant, bien qu'il touche à la soixantaine, M. Logerais jette souvent le mouchoir parmi ses ouvrières, qui se montrent fort dociles à ses caprices. Mme Logerais le sait et en souffre, mais elle ferme les yeux. Pourtant l'une de ces jeunes filles, Marguerite, résiste aux gaillardises du patron.

Marguerite est toute mélancolique de cette aventure et André de son mariage manqué. Les deux jeunes gens se sentent invinciblement attirés l'un vers l'autre. Marguerite devient la maîtresse d'André.

Bientôt elle est enceinte. Elle exige qu'André l'apprenne à ses parents. Fureur de M. et Mme Logerais. Ils décident d'offrir à Marguerite une somme de mille francs, c'est-à-dire de quoi nourrir son enfant pendant quatre mois. Après cela, elle se tirera d'affaire comme elle pourra. Marguerite accepte. Mais André ne veut pas de ce marché. Lorsque sa maîtresse lui en fait part, il lui déclare qu'il ne la quittera pas. Les deux amants tombent en pleurant dans les bras l'un de l'autre.

Nous les retrouvons installés à Joinville, au bord de Marne, dans un chalet de louage. Ils sont aux abois. ndré a vainement essayé de trouver une place. Enfin,

il vient de recevoir une promesse. Ce serait le salut. Mais cette espérance est déçue : le chef de l'administration où il doit entrer ne veut pas dans ses bureaux, informations prises, d'un employé qui vit avec une ouvrière, dont il va avoir un enfant. Ce coup suprême vient du père d'André, décidé à réduire son fils par la misère.

Voici, du reste, M. et Mme Logerais, qui viennent faire une dernière tentative auprès de leur fils. Leurs efforts sont inutiles. André refuse de quitter Marguerite. Restés seuls, les deux amants mesurent l'étendue de leur détresse; ils ne voient qu'un refuge : la mort. Enlacés, ils descendent la berge et vont se noyer.

Cette simple et douloureuse histoire est de celles que les faits divers des journaux racontent chaque jour. Elle est profondément humaine et vraie; elle est éminemment dramatique, d'un dramatique qui fait d'abord songer au théâtre Antoine, puis à l'Ambigu. Mais est-elle capable, à elle seule, de remplir quatre actes, fort longs?

M. Brieux l'a coupée nettement et adroitement, sans recherche d'intrigue ni complication de faits, avec la main sûre et ferme d'un homme expert en son art, mais il n'est parvenu à étendre et corser cette trame, fort mince par elle-même, qu'en y ajoutant tout un lot de thèses. Et, au lieu de développer ces thèses par l'action, il les a présentées en discours théoriques. Ces discours sont nombreux, longs, traînants. Or, M. Brieux étant beaucoup plus dramaturge qu'écrivain, il perd ses avantages dès qu'il veut substituer l'éloquence abstraite à l'action dramatique.

En outre, si ces thèses sont parfaitement justes elles le sont tant qu'elles touchent à la banalité M. Brieux s'est fait au théâtre le champion de la vérit et de la justice, de l'honnêteté et de la droiture contr

le mensonge et l'iniquité, la fourberie et la déloyauté. Rien de plus légitime ni de plus honorable. Mais, pour nous persuader et nous émouvoir, ces lieux communs ont besoin d'être renouvelés, soit par l'action, soit par le style. Or, ni l'action, ni le style de la *Petite Amie* n'offrent un intérêt suffisant d'originalité.

Voici, du reste, quelles sont ces thèses qui tantôt se développent parallèlement, tantôt se pénètrent, tantôt aussi se traversent :

1° Il ne suffit pas aux parents, pour être de bons parents, de donner à leurs enfants une bonne éducation. Ils doivent leur inspirer de l'affection et, pour cela, les aimer. Ils doivent aussi se tenir en garde contre l'égoïsme et élever leurs enfants non pour eux-mêmes, parents, mais pour eux, enfants.

2° Il faut aussi que l'éducation donnée à ces enfants soit pratique et les arme pour la bataille de la vie. Un diplôme de bachelier ou de licencié ne les empêche pas de mourir de faim.

3° Lorsqu'un homme a fait sa maîtresse d'une jeune fille honnête et l'a rendue mère, il a le devoir de l'épouser et ses parents sont criminels s'ils s'opposent à ce mariage.

4° Le pharisaïsme bourgeois, en combattant de toutes ses forces les unions de ce genre, pousse au crime et au suicide. Il est abominable.

Encore une fois, tout cela est parfaitement juste. Si cela m'est présenté de manière concrète, par les faits, avec un minimum de tirades pour exposer les principes, je ne demande qu'à m'y intéresser. Ces expositions elles-mêmes, que l'on me les donne sous la forme concise et pleine qu'il faut au théâtre. Malheureusement, M. Brieux les présente trop souvent sous forme de discours diffus, qui recommencent lorsqu'on les croit finis et reprennent sans fin des thèmes épuisés.

En outre, son action n'est pas toujours très démonstrative de ses thèses. Ainsi lorsque André se voit fermer l'administration où il espère entrer, il lance un réquisitoire contre l'enseignement qu'il a reçu et qu'il ne peut utiliser pour vivre. En l'écoutant, nous sommes bien obligé de nous dire que, si André n'obtient pas la place en question, c'est la faute non de ses diplômes, mais de son père, qui y met empêchement.

M. Brieux est en même temps un dramaturge vigoureux et un réformateur aux idées généreuses. Il a remporté de grands succès en mettant son art au service de ses théories. C'est qu'alors il parvenait à revêtir ses thèses de la forme théâtrale, à faire vivre ses idées. Dans la *Petite Amie*, la fusion n'est pas complète et, surtout, les idées empiètent trop sur l'action; elles s'étalent à son détriment; elles sont aussi verbeuses qu'elle est lente. Somme toute, il n'y a d'action qu'au dernier acte, et même à la fin de ce dernier acte. Les trois premiers sont traînants et surtout reprennent sans cesse les mêmes théories et les mêmes arguments. La répétition est un procédé oratoire; ce n'est pas un procédé dramatique.

Le principal mérite et le principal intérêt de la pièce ne sont pas dans le couple amoureux et malheureux d'André et de Marguerite; mais dans le caractère de M. Logerais père. Celui-là est un type bien vu et bien rendu, criant de vérité, campé de main de maître. L'écrivain qui a dressé ce bonhomme-là peut se tromper, ne pas dominer assez le bouillonnement de ses idées et même ne pas éviter la banalité dans sa manière de penser et de s'exprimer; il lui suffit pour garder sa place au premier rang de sa professi n d'avoir su observer et rendre avec un tel relief ce t e de moyen bourgeois, parfaitement original dans a médiocrité de ses idées et de sa condition. M. Loger s

a la morale large et souple qui est trop souvent celle du commerce; il est égoïste et vaniteux; il est sûr de lui et despote; il est jouisseur et paillard; il manque de délicatesse morale; il incarne au complet le moins bon de l'esprit bourgeois. Avec ce M. Logerais, l'auteur de la *Petite Amie* nous donne un M. Poirier de la rue du Temple. Quel dommage que les autres personnages ne soient pas à la hauteur de celui-ci et dignes de l'encadrer ! La *Petite Amie* aurait enrichi la comédie moderne d'un type expressif et durable.

5 mai 1902.

Le Théâtre de Brieux.

I

J'annonçais lundi dernier la publication de la *Petite Amie* de M. Brieux, et je me proposais à cette occasion de dire mon sentiment sur une tendance que l'auteur accuse de plus en plus à chacune de ses nouvelles pièces. Ayant aujourd'hui la place nécessaire, je m'empresse de traiter cette question, qui est d'intérêt présent et futur. La *Petite Amie*, en effet, tient en ce moment l'affiche de la Comédie-Française et elle complète, sur une nouvelle esthétique de M. Brieux, les renseignements déjà très clairs que nous avaient donnés les *Remplaçantes* et les *Avariés*.

J'estime que les trois pièces en question, malgré de grandes qualités scéniques, résultent d'une erreur initiale qui a déjà nui sensiblement au talent de . Brieux et qui risquerait, en se prolongeant, de le ter tout à fait. Cette erreur consiste à subordonner rt théâtral à une intention morale et à ne plus voir ns cet art qu'un moyen au lieu d'un but.

M. Brieux est un moraliste convaincu et de cela je lui fais grand honneur. A notre époque de scepticisme, d'égoïsme et de veulerie, il déteste nombre de choses, parce qu'il les trouve funestes, et il veut consacrer son talent à les combattre. Dès la première pièce qui le fit connaître, *Blanchette*, il attaquait ce qu'il croyait être un danger social, l'abus de l'instruction et les déclassements qu'elle produit. Depuis, dans une production très féconde, bien rares ont été les pièces dans lesquelles il se soit simplement proposé de nous amuser au spectacle comique de la vie, sans imposer à notre attention quelque idée sérieuse. Coup sur coup, l'*Engrenage* et les *Bienfaiteurs* mettaient son désir d'action sociale en pleine lumière et l'acheminaient, avec l'*Évasion* et le *Berceau*, vers l'éclatant succès de la *Robe rouge*. Dans chacune de ces pièces, il y avait une leçon nettement présentée, vigoureusement développée et que tout dans la pièce avait pour but de confirmer.

Rien de mieux en principe. Lorsqu'il se rencontre un Alceste doué du talent dramatique, c'est tout profit pour le théâtre et la morale. Non seulement cette intention de combattre le vice et de servir la vertu n'a rien d'essentiellement contraire à la notion du théâtre, mais elle en fait partie intégrante. Quel est, en effet, le but du théâtre? Nous intéresser par la représentation émouvante ou plaisante de la vie. Or, comment l'auteur nous amusera-t-il ou nous touchera-t il s'il n'éprouve pas lui-même les sentiments qu'il prétend nous communiquer? Il y a plus, les antipathies ou les sympathies, l'attraction ou la répulsion que nous éprouvons au spectacle des choses humaines déterminent la qualit de nos âmes. L'honnête homme de talent qui les ressen avec force et qui nous les communique de même attein le but suprême de l'art, qui est d'élever des âmes ordi

naires au niveau d'une âme supérieure et, pour un moment, de lui faire vivre la vie de cette âme. Et c'est pour cela que, dans le théâtre du dernier siècle, un Dumas fils est le plus grand.

Ainsi, en affichant son intention de répandre par ses pièces les idées qui lui tenaient à cœur, M. Brieux attestait une ambition généreuse et légitime. Ces idées étaient son être moral et il prétendait ne pas mettre seulement dans son œuvre son talent et son habileté, mais son cœur et son âme.

Il a d'abord réussi avec un succès croissant. L'*Évasion*, qui le faisait entrer à la Comédie-Française, développait avec force cette idée assez hardie et en partie juste, au temps de superstition scientifique où nous vivons, que dans le domaine moral la volonté humaine peut surmonter la fatalité naturelle et que le libre arbitre ne doit pas accepter docilement les arrêts d'une science hypothétique. La *Robe rouge*, sa première œuvre de grande maîtrise, présentait de manière saisissante la lutte du devoir professionnel et de l'intérêt personnel dans le cœur d'un magistrat. Elle donnait la victoire au devoir, ce qui n'était pas banal et était même assez courageux, car la « rosserie » contemporaine prend plaisir à tout ce qui abaisse, à tout ce qui manque de générosité et de désintéressement, à tout ce qui calomnie notre nature.

Pour écrire ces pièces, M. Brieux n'avait qu'à mettre son expérience en œuvre scénique. Il avait connu et plaint l'institutrice qui devient d'abord une insupportable pédante, puis une cocotte particulièrement redoutable, faute d'avoir pu vivre de son diplôme. De là *lanchette*, la première, celle dont le dénouement est iste et vrai. Il avait constaté la dissolution rapide que politique opère dans le caractère de gens naturelle-ent honnêtes, mais qui, plus imitateurs que person-

nels, ne résistent guère à l'influence des milieux, De là l'*Engrenage*. Il avait vu fonctionner les sociétés de bienfaisance qui se trompent par infatuation théorique ou ignorance pratique dans leur lutte contre les diverses formes du mal. De là les *Bienfaiteurs*. Toutes ces pièces étaient faites avec les sentiments et les idées que la vie lui avait laissés et qui constituaient son être moral.

Pour exprimer et communiquer ces sentiments et ces idées, il avait à un haut degré le don dramatique, c'est-à-dire qu'il savait donner une forme concrète à des abstractions. Il les incarnait dans des êtres vivants, et qui vivaient parce qu'il leur communiquait une part de son esprit et de son cœur, ou bien parce qu'il les avait vus de ses yeux, qu'il avait vécu avec eux, qu'il avait pénétré leur secret moral. Il n'avait qu'à se rappeler, pour les représenter devant nous avec ce resserrement et ce grossissement, cette mise en dehors du caractère essentiel qui est le but du théâtre.

Du reste, beaucoup plus homme de pensée et de sentiment qu'artiste et beaucoup plus dramaturge qu'écrivain. C'est par le fond et non par la forme que valent ses pièces. La couleur, l'éloquence, l'originalité de style sont pour peu de chose dans leur succès. Il a même des impropriétés, des banalités, des incorrections qui n'arrêtent guère le gros public, emporté par le mouvement scénique et la force propre des situations, mais qui surprennent péniblement les délicats. Ceux-ci, tout en reconnaissant que le théâtre peut parfaitement se passer de style et que l'on peut être un dramaturge de premier ordre et un écrivain de second, éprouvent une déception pénible à trouver pauvre de forme un œuvre d'ailleurs belle et forte.

De ces qualités et de ces défauts résultait un talei fort original, malgré l'ordinaire banalité des suje

qu'il traitait. Mais le bien, la vertu, la morale, qu'est-ce autre chose que d'éternelles banalités, toujours jeunes et toujours renouvelées, comme la vie et la nature humaine? Du vivant d'un homme, la critique n'a aucun droit sur sa personne, mais ici le dramaturge est tellement l'homme lui-même qu'il est impossible de les séparer. L'écrivain qu'est M. Brieux est parfaitement l'homme de son œuvre, c'est-à-dire généreux et vibrant comme elle. Il ne travaille pas seulement pour le succès personnel, mais pour le bien général. Il veut améliorer ses semblables en les amusant. Il veut diminuer la somme du mal et augmenter celle du bien. D'un mot, c'est un apôtre au théâtre.

Or les apôtres se sont toujours peu préoccupés d'être des artistes. S'ils l'ont été, c'est sans le faire exprès. M. Brieux est un homme d'action qui, au lieu de pratiquer la théorie de l'art pour l'art, en est venu peu à peu, par goût de l'action, à subordonner l'art à la morale.

Vieille erreur, qui est en train de l'égarer, et d'autant plus dangereuse qu'il est encouragé à s'y abandonner par des hommes de grande autorité, mais qui, n'étant pas des artistes ou l'étant moins qu'autre chose, — savants ou moralistes, médecins ou économistes, — subordonnent inconsciemment à l'objet de leurs études l'art, qui partout où il est, doit rester maître, car dès qu'il est asservi, il s'épuise et devient impuissant. Or, le théâtre est un art et, sinon le premier, au moins le plus complet de tous, car il met en œuvre toutes les ressources de l'art.

Jusqu'aux *Remplaçantes*, M. Brieux portait à la scène résultat d'une expérience personnelle et d'une obser-tion vécue, d'une conception générale sur l'homme la société. Avec cette nouvelle pièce, il s'attaquait à e question toute spéciale, celle de l'allaitement

maternel. Comment avait pu lui venir l'idée de la traiter?

Il fallait quelque courage pour la reprendre, mais c'est ce qui manque le moins à l'auteur. Au XVIIIe siècle Rousseau l'avait traitée avec son sérieux habituel, un sérieux qui n'admettait pas un instant la plaisanterie. Profitant de l'énorme ascendant que dix ans de génie passionné lui avaient procuré sur l'opinion, il avait provoqué une petite révolution, d'apparence et de mode, mais enfin une révolution dans la première éducation des enfants. Puis, il rattachait cette question à un système complet d'éducation, et ce système était tout lui-même, son esprit, son cœur, son âme; tels qu'une vie déjà longue les avait façonnés. M. Brieux, lui, auteur laborieux, pour qui produire sans cesse est une nécessité, s'était dit un beau matin : « Quel sujet de pièce vais-je traiter? A quelle question généreuse, urgente vais-je appliquer mon effort? » Il lit et observe beaucoup. La mortalité infantile et l'abaissement de la natalité sont à l'ordre du jour. Les Chambres s'en occupent et la presse les discute. Ancien journaliste (notez ce point), il reste chez lui beaucoup de l'actualiste — si je puis risquer ce barbarisme — et du polémiste : il vient justement, pendant un entr'acte, d'écrire au préfet de police une chaleureuse requête, pour le sommer d'appliquer la loi sur la protection du premier âge et la nourriture mercenaire. Il complète donc son enquête personnelle sur la question, se documente, se met à l'œuvre et, comme il travaille vite — il a écrit quatorze pièces en dix ans! — il fait bientôt représenter les *Remplaçantes*.

La pièce est intéressante parce que M. Brieux a fc
cièrement le don du théâtre, mais elle n'est pas bon
parce qu'elle est mal digérée et mal équilibrée, i
gale et traînante. Il y a un type vrai, la nourrice, m

il n'y a que celui-là. En revanche il y a une conférence qui remplit la moitié d'un acte. Or, en règle générale, lorsqu'un auteur dramatique introduit une conférence dans une pièce, c'est qu'il n'a pas su fondre ses idées avec l'action ou plutôt traduire ses idées en action. Et toujours cette conférence fait l'effet d'un hors-d'œuvre et d'un placage. Les plus grands n'évitent pas ce défaut : ainsi Dumas fils, qui a toujours trop prêché, mais surtout lorsque, sous l'influence du docteur Favre, il donnait à plein dans les théories, les systèmes et les paradoxes scientifiques, au temps de la *Femme de Claude* et de l'*Étrangère*. Théories, systèmes et paradoxes, ce grand esprit les digérait hâtivement et s'efforçait de leur donner la force dramatique. Mais le théâtre doit être tout lumière et cela n'était encore qu'obscurité.

Tandis que les Chambres délibèrent sur la dépopulation de la France, un très savant médecin doublé d'un parfait homme de bien, le professeur Alfred Fournier, qui a voué sa vie à l'étude et à la guérison de la syphilis, veut fonder, avant de quitter sa chaire et sa clinique, une œuvre qui lui survive, une société de prophylaxie contre cette horrible maladie. M. Brieux lit son appel et ses livres, de même qu'il avait lu les documents parlementaires sur la dépopulation de la France. Il se dit : « Voilà un sujet de pièce! » Grosse erreur! Il y a des sujets qui, si intéressants qu'ils soient, ne peuvent de leur nature être traités devant les hommes assemblés et celui-ci était du nombre, plus qu'aucun autre.

Son sujet choisi, et mal choisi, M. Brieux le prépare ar la lecture hâtive et peu digérée des ouvrages péciaux. Il donne tant bien que mal à cette science › profane la forme dramatique et il nous offre les *variés*. Ici encore il y a quelques scènes — voire un

acte, le second — où se retrouve l'homme de théâtre, mais la pièce est encore plus embarrassée de conférences, plus traînante et plus lourde, plus dénuée d'action et de vie que les *Remplaçantes*.

Avec la *Petite Amie*, qui suivait les *Avariés* à quelques mois de distance — vraiment cette fécondité m'effare et m'effraye, — on pouvait espérer que M. Brieux allait rentrer dans l'observation mûrie et le travail attentif. Il abordait cette fois un sujet éternel : l'amour imprévoyant entre amants de conditions différentes, la résistance que l'intérêt et le préjugé lui opposent, les catastrophes qui en sont les conséquences. De ce sujet — encore qu'un peu ambigu — il pouvait tirer un drame serré et émouvant. Malheureusement, ici encore, il a voulu mettre trop de choses et il a pris dans les livres plus que dans la vie.

Tel qu'il l'a conçu, son drame est mince et ne pouvait porter sans fléchir les surcharges que l'auteur lui imposait; surcharge de trois ou quatre thèses : sur l'autorité paternelle, l'éducation des enfants, les devoirs de l'homme envers la femme qu'il a rendue mère; surcharge d'un cadre trop lourd pour la vignette, avec l'étude d'un magasin de modes et des mœurs de petites ouvrières en modes, un cadre qui prenait trois actes sur quatre!

Avec cela, des erreurs dramatiques. Ainsi un caractère de jeune homme qui, en succombant trop tôt, par manque d'énergie, donnait tort à la thèse de l'auteur. Puis un caractère de mère qui n'était pas assez mère; mais si elle l'eût été davantage, son fils ne mourait pas et l'auteur n'avait plus son dénouement.

En revanche, un caractère fortement tracé et où o retrouvait la maîtrise de l'auteur, celui du père, cara tère criant de vie et de vérité, — tant qu'il ne serva pas de porte-parole à la thèse que l'auteur combatta

en sa personne, auquel cas il devenait bavard, rabâcheur, ennuyeux.

Les *Avariés* étaient dédiés au professeur Fournier. La *Petite Amie* a paru sans dédicace, mais, le soir de la première, dans les coulisses, félicité par le comte d'Haussonville, l'auteur lui répondait galamment : « Vous avez collaboré! » Il n'y a pas indiscrétion à citer ce propos. C'est M. d'Haussonville qui le rapporte lui-même, en y faisant, comme il convient, la part de la politesse, dans un article du *Gaulois*, où il défend éloquemment la *Petite Amie* contre les critiques diverses dont elle a été l'objet. En effet, M. d'Haussonville a publié de savantes études sur le milieu dans lequel M. Brieux a placé son action, et il éprouvait à la représentation de la *Petite Amie* le même genre de plaisir que le docteur Fournier doit éprouver à la lecture des *Avariés*. Il voyait la pièce à travers ses travaux. Mais, pour nous, spectateurs et critiques, c'est juste le contraire : les emprunts faits à ces travaux sont un placage qui nous empêche de voir la pièce.

C'est qu'on n'écrit pas un drame avec des enquêtes spéciales, si profondes qu'elles soient. Les travaux de spécialistes sont avant tout de la science et, par surcroît, de l'art. Pour le théâtre, c'est exactement le contraire. L'auteur dramatique qui demande aux spécialistes de lui apprendre ce qu'il doit savoir lui-même par expérience personnelle, s'il veut le porter au théâtre, n'écrira, quel que soit son talent, que des œuvres manquées par la base, incomplètes, froides.

Je conseille donc à M. Brieux de renoncer au plus t à sa nouvelle méthode, qui est mauvaise, et de r enir à l'ancienne, qui était excellente. Qu'il fasse s pièces avec son esprit et son cœur, qui sont génér x, avec son expérience de la vie, plus vaste et plus

profonde que celle de beaucoup de ses confrères, avec son don théâtral, qui est de premier ordre. Mais, pour Dieu ! qu'il renonce aux improvisations hâtives sur des sujets d'intérêt trop spécial ou suggérés par l'actualité; qu'il résiste à la tentation d'utiliser au théâtre des travaux aussi remarquables que ceux de M. le professeur Fournier et de M. le comte d'Haussonville.

26 mai 1902.

II

J'ai été frappé de l'intérêt sérieux et profond que le public prend aux œuvres de Brieux et qui le suit durant l'entr'acte, au foyer et dans la rue, comme on s'en aperçoit aux bouts de conversation entendus au passage. C'est une nouvelle preuve, et tout à l'honneur de notre théâtre, du renouvellement qui s'est produit dans la comédie et qui nous reporte, avec moins de résistances, à ce qui se passait, il y a vingt ou trente ans, aux pièces de Dumas fils. Le public admet que le théâtre ne soit pas une simple amusette et lui propose un sujet de réflexion, discute devant lui un cas de conscience et le mette en demeure de prendre parti pour ou contre les mœurs, les institutions et la loi.

Ainsi le théâtre contemporain a partie gagnée dans son effort vers un réalisme sain et franc, de plus en plus dégagé des procédés et des ficelles. Il peut désormais se dispenser des sacrifices que Dumas lui même s'imposait, en un temps où la convention et les habitudes étaient encore trop puissantes pour être franchement rejeté .
Il n'y a, dans la *Robe rouge*, ni devinette, ni mécanis e
d'horlogerie, ni amourette, ni adultère. Personne y
aime, n'y épouse, n'y trompe personne. Vraiment, a c

cette pièce et quelques autres, la comédie sérieuse a partie gagnée.

Elle y aura mis du temps. Songez, en effet, que voilà bientôt cent cinquante ans qu'elle lutte pour prendre conscience d'elle-même et s'imposer au public. Elle n'est, en effet, que la mise en pratique des théories que Diderot formulait, dès 1757, dans les *Entretiens sur le « Fils naturel »* et le traité *De la poésie dramatique.* Il avait échoué en essayant de les appliquer lui-même, car ses propres pièces ne sont que déclamation et ennui. C'est que le don du théâtre lui manquait; mais vienne un auteur doué pour la scène et qui applique les idées du critique, ces idées feront leurs preuves de vérité, d'intérêt et de fécondité.

Le fait se produisait bientôt, en 1765, avec le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, qui répond tout à fait à la définition de ce que Diderot avait appelé la « comédie sérieuse » ou « tragédie domestique ».

Qu'est-ce, en effet, selon Diderot, que cette « tragédie domestique »? C'est la représentation sur le théâtre des « actions ou affaires sérieuses », dont la principale cause est la « diversité des conditions », exerçant son influence sur le fond de vertus ou de vices commun à tous les hommes. En effet, les caractères essentiels de l'humanité restent les mêmes, de manière générale et permanente, tandis que les conditions changent et nous obligent à pratiquer de manière différente le vice ou la vertu, car chaque état a ses devoirs, son point d'honneur, ses préjugés. Ainsi, l'intérêt dramatique résultera du « contraste des caractères avec les situations ».

La comédie classique avait traité de préférence les ractères, et elle les avait vite épuisés. Après Molière, e avait dû se rejeter sur les sentiments, et les nuances verses du plus immuable d'entre eux, de l'amour; rivaux avait créé la comédie de sentiment. Pour faire

autre chose que Molière et Marivaux, le théâtre devait, après les caractères et les sentiments, produire sur la scène les conditions.

C'est là ce que Diderot s'efforce d'établir, à travers les digressions, les exagérations, les erreurs de détail, les effusions, les phrases creuses, qui, chez lui, obscurcissent et compromettent tant de vues de génie. Il était dans le vrai. Oui, nous n'avons le plus souvent que le caractère de notre condition. C'est elle qui nous façonne et nous guide, qui nous tient par l'habitude, qui nous pousse et nous retient, qui nous impose une notion particulière du bien et du mal, du mérite et du démérite, du droit et du devoir, de toute la morale. Le devoir se présente sous un aspect différent et impose des actes opposés, selon que l'on est soldat ou citoyen, prêtre ou magistrat.

Et il semble vraiment que Diderot ait défini d'avance le sujet de la *Robe rouge*, lorsqu'il écrit : « Que quelqu'un se propose de mettre sur la scène la condition de juge; qu'il intrigue son sujet d'une manière aussi intéressante qu'il le comporte et que je le conçois; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère, et de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler lui-même dans ses passions, ses goûts, sa fortune, sa naissance, sa femme et ses enfants, et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force ».

Diderot estime avec raison que, de la sorte, le champ de la comédie s'élargit rapidement, car, dit-il, il n'y a guère qu'une douzaine de caractères « marqués 'e grands traits » et capables de produire l'intérêt th - tral, tandis que les conditions et la manière dont el s modifient les caractères sont infinies. Les caractères

disparaissent pas du théâtre, puisqu'ils sont le fond permanent de la nature humaine, mais les situations les renouvellent, les mettent en œuvre, s'opposent à eux, etc. Le fond de l'observation théâtrale devient infini.

Puis Diderot veut instruire et moraliser par le théâtre. Il compte que, à ce point de vue, la comédie des conditions sera d'un effet plus puissant que la comédie des caractères : « Pour peu, dit-il, que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même : Ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien ; il ne peut méconnaître ses devoirs. »

Ici encore, il a raison. Quel est aujourd'hui le magistrat qui, en voyant la *Robe rouge*, ne fera pas un retour sur lui-même, pour se savoir gré d'avoir préféré un jour son devoir à son avancement, comme le juge Vagret, ou, s'il a imité le juge Mouzon, pour sentir s'agiter au fond de lui-même ces souvenirs dont parle Victor Hugo.

Intimes souvenirs de honte et d'amertume,
Qui font monter au front de subites rougeurs?

Ainsi l'auteur de pièces si parfaitement manquées, d'un *Père de famille* assommant et d'un *Fils naturel* plus assommant encore, a prédit l'évolution de la comédie qui commence avec le *Philosophe sans le savoir* et ne s'arrêtera plus. Elle sera traversée par la diversité des tendances et des talents, par le prestigieux *Mariage de Figaro*, par le théâtre de Scribe, génial en tant que manifestation du don théâtral et du pur démon dramatique. Elle paraîtra trop exclusive, car elle ne fait pas sez de place aux sentiments, étudiés en eux-mêmes et ur eux-mêmes, sans autre but que de les pénétrer et les peindre, à la façon de Marivaux. Elle sera tenue échec par le romantisme, avec sa théorie de la légi-

timité de la passion, et surtout par une des conditions nécessaires et légitimes de l'art, ce que l'on a appelé la théorie de l'art pour l'art, c'est-à-dire le droit pour l'art de viser à la vérité et à la beauté, sans autre but qu'elles-mêmes, sans s'inquiéter de la morale, que, du reste, la vérité et la beauté produisent par surcroît.

Malgré tout, les germes sont lancés au vent : dès qu'ils rencontreront la terre qui leur convient, ils lèveront. N'est-ce pas la comédie sérieuse de Diderot, avec son but philosophique et moral, avec sa volonté d'agir sur les mœurs et les lois, qui se réalise avec éclat dans la comédie à thèse d'Alexandre Dumas fils? Vraiment, Diderot la prévoit et l'annonce lorsqu'il écrit : « Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre des points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche rapide et violente de l'action. C'est ainsi qu'un poète agiterait la question du suicide, de l'honneur, du duel, de la fortune, de la dignité, de cent autres. Nos poèmes en prendraient une gravité qu'ils n'ont pas. Si une telle scène est nécessaire, si elle tient au fond, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention. » C'est justement dans une pièce où il reprenait un titre de Diderot, dans le *Fils naturel*, que Dumas donnait le plus parfait modèle des scènes de ce genre, qu'il a si souvent traitées. Diderot aurait tressailli de joie en écoutant cette merveilleuse discussion du troisième acte, qui roule tout entière sur un article du Code et se termine par le mot fameux : « Adjugé l'enfant à M. le marquis! »

Surtout, il aurait applaudi de tout son cœur à la délibération morale, dans la *Robe rouge*, du juge Vagret, pris entre son devoir et son intérêt. Il aurait pleuré d'émotion et crié d'enthousiasme, avec son exubéran[ce] habituelle, à la superbe sortie du juge, sur la questi[on] de sa femme :

« Qu'est-ce que tu vas faire?

— Mon devoir d'honnête homme. »

Encore une fois, ce théâtre de conditions et de situations, ce théâtre moral et poétique, n'est pas tout le théâtre. La vieille comédie de caractères n'a pas disparu devant lui, ni surtout la comédie de mœurs et de sentiments, encore moins la comédie d'intrigue. La théorie de l'art pour l'art subsiste devant celle du théâtre utile, sans parler de l'art pour le plaisir, ou pour le succès, ou pour l'argent. Car la nature et la vie sont autrement larges que toute théorie et il n'a jamais été au pouvoir d'aucun logicien, fût-ce Aristote, d'emprisonner à jamais un genre dans une formule. N'empêche que Diderot a sinon ouvert, du moins indiqué au théâtre une voie féconde; que cette voie subsiste sous les croisements divers qui l'ont traversée; que Dumas l'a rouverte, et que M. Brieux la suit bravement.

7 mai 1900.

ALFRED CAPUS

Au théâtre des Variétés : la *Veine*, comédie en quatre actes.

Il y a quelques mois, à propos de *la Bourse ou la Vie*, une comédie très agréable, mais qui ne remplissait entièrement ni son sujet, ni le talent de l'auteur, je souhaitais que M. Alfred Capus nous donnât au plus tôt sa mesure. C'est chose faite, ou peu s'en faut, avec la *Veine*, que vient de représenter le théâtre des Variétés.

Le soir de la première une salle ravie tournait le succès au triomphe. Je n'ai pu voir la pièce qu'à la huitième représentation, avec le vrai public, et j'ai constaté que, dans ce grand succès — s'il tient pour une part à un de ces courants de faveur universelle qui coulent parfois à Paris, — il n'y avait eu, en somme, ni surprise ni parti pris. Tout comme les professionnels et les amis, la foule anonyme s'y laisse aller, pour la simple raison qu'elle y trouve un rare ensemble de qualités dramatiques : vérité du sujet, simplicité des moyens, aisance de la conduite, charme de la forme, excellence de l'interprétation.

Comme sujet, la *Veine* est tout bonnement un chapitre de l'éternelle vie de bohème. Non pas la bohème de Murger, étroite et conventionnelle, mais cette larg

bohème qui va du petit peuple aux hautes classes, du faubourg Saint-Antoine au boulevard Malesherbes, et, à côté de la vie correcte et légale, maintient les droits de la fantaisie et de l'amour libre. Quiconque refuse de prendre trop tôt au sérieux la vie et la loi, ne se presse pas de devenir un homme rangé, accorde beaucoup à la paresse, vit avec sa maîtresse et finit par l'épouser, est un bohémien de cette bohème. Elle est tantôt besogneuse et tantôt dorée, mais toujours insouciante, et, en se laissant aller à la vie, elle compte beaucoup sur le hasard, ce fils naturel de la Providence.

Je ne vous donne certes pas cette conception de l'existence comme le dernier terme de la vertu. Le pur stoïcien et le parfait chrétien entendent d'autre sorte la destinée humaine. Mais, à la prendre pour ce qu'elle vaut, Julien Bréard et Edmond Tourneur, Charlotte Lanier et Joséphine, en abandonnant leur barque au courant de la vie, pratiquent une forme de cette sagesse dont Horace et Montaigne furent les grands docteurs, dont Maurice Donnay et Alfred Capus sont les petits maîtres.

Julien Bréard est un avocat sans causes, mais fort intelligent, qui aura du talent et un cabinet achalandé dès qu'il voudra bien s'en donner la peine. En attendant, perché sous les toits, dans une garçonnière élégante, il écoute sans s'émouvoir les grognements de ses créanciers. Il touche à la quarantaine, mais sa principale occupation est encore d'aimer. Plus galant que passionné, amoureux de l'amour et friand de la femme, don Juan sans fatuité ni méchanceté, il ne prévoit pas encore le moment où il fixera sa papillonne ans une liaison durable.

Au rez-de-chaussée de sa maison s'ouvre un magasin e fleuriste, dont la patronne, Charlotte Lanier, ne eut manquer d'attirer son attention. Cette Charlotte,

en effet, est jolie, fine et bonne, un caractère droit et une âme tendre, quoique Parisienne jusqu'au bout des ongles, un esprit juste et ouvert, quoique sans la moindre culture. Elle ne fait pas de bonnes affaires, Charlotte, car elle manque entièrement de cette âpreté au gain qui est une part de l'esprit commercial : nous la voyons laisser à deux francs la botte de violettes que l'acheteur en payerait trois sans marchander.

Il ne tiendrait qu'à elle de sortir d'embarras en acceptant la main d'un homme d'affaires, Chantereau ; mais ce Chantereau est lourd, déplaisant, vulgaire, sans la moindre générosité d'âme. Elle vient de lui signifier son congé, au risque de se faire vendre.

Et ce courage lui est d'autant plus facile que, non seulement elle n'est pas insensible à la cour de Bréard, mais qu'elle ne demande qu'à succomber.

Parmi les jolies vendeuses de son magasin est un trottin, Joséphine, qu'un décret spécial de la Providence destine à la profession de fille entretenue, mais de la moins mauvaise espèce, celle qui a du cœur et qui même n'est pas incapable de fidélité, pourvu qu'un ami facile à vivre lui assure largement le luxe et le plaisir.

Pour sortir d'embarras et faire leur carrière, Julien, Charlotte et Joséphine comptent vaguement sur la « veine », cette puissance mystérieuse, qui, un beau matin, vient orienter l'existence de ses élus dans la bonne direction. Chacun de nous a son heure de veine. Le tout est de savoir l'attendre et la saisir.

Telle est, du moins, la théorie de Capus, qui l'expose à plusieurs reprises, par la bouche de son Julien Bréard, et en tire non seulement le titre mais la philosophi de sa pièce. Je dois avouer que ce titre me semble aus arbitraire que contestable cette philosophie. Les troi protagonistes de la *Veine*, avec leur caractère et dai

leur situation, non seulement pouvaient fort mal tourner, mais le malheur eût été la conséquence logique de leur philosophie. La marche normale de la Fortune aurait réduit Julien Bréard à solliciter une sous-préfecture, Charlotte à faire faillite et Joséphine à devenir une simple grue.

Mais puisque, au lieu d'intituler sa pièce *Deux Maîtresses* ou *Faux Ménages* et de nous offrir tout bonnement une peinture de mœurs, Capus a jugé bon de faire un peu de philosophie innocente et facile, ne le chicanons pas.

Et voilà que la veine attendue s'offre simultanément au trio qu'il nous présente.

Julien propose à Charlotte un petit voyage au Havre et Charlotte l'accepte, après le minimum de résistance qui convient. Il semble qu'en s'unissant ces deux gênes vont se mettre la corde au cou. Non, car la droiture sentimentale de Charlotte fixera Julien et la bonté de Julien lui fera garder Charlotte, débarrassée du commerce auquel elle n'entend rien. En outre, l'indolent Julien devra s'ingénier pour soutenir le ménage.

Même veine pour Joséphine. Celle-ci reçoit la visite d'un bon gros garçon, tout rond et fort riche, Edmond Tourneur. Sans précautions oratoires, avec la brusquerie des timides, il vient lui offrir le petit hôtel, le coupé, les toilettes, etc., qui hantaient les rêves du trottin.

Veine des deux parts : Edmond aurait pu tomber sur une gaillarde égoïste et féroce qui l'aurait ruiné et trompé, tandis que Joséphine s'exposait à rencontrer un simple viveur, qui, son caprice satisfait, l'aurait abandonnée à la simple cocotterie. Ce bon garçon et cette bonne fille seront heureux.

Ah çà ! mais, est-ce que le mystère de la veine ne

s'expliquerait pas tout simplement par la bonté ? Hélas ! il semble bien résulter du spectacle de la vie qu'il y a plus de veinards parmi les coquins que parmi les bonnes gens.

Cette exposition de la pièce est faite par l'auteur avec une adresse et une aisance qui semblent la simplicité même et cachent un art d'une rare sûreté. Rien des vieilles ficelles et de leur long agencement. Tout cela est pris dans la plus ordinaire vraisemblance, par une main qui choisit, dispose et éclaire, c'est-à-dire qui fait de l'art. La forme en est coulante sans banalité et distinguée sans recherche, toute pétillante d'esprit naturel. C'est un charme continu.

Et il en sera de même au cours des trois actes suivants. A peine si la critique devra relever, après la théorie arbitraire de « la veine », quelque remplissage au second, l'introduction au troisième d'un personnage conventionnel et, au dénouement, un peu de berquinade.

Au retour du Havre, Julien et Charlotte se sont « mis ensemble » et filent le parfait amour. Charlotte a liquidé son fonds et Julien ne demande qu'à plaider. Il est au Palais et nous assistons, en son absence, à une leçon d'orthographe et de géographie que donne à Charlotte une institutrice de ses amies. — Cette leçon amusante, mais postiche, est le remplissage que je signalais plus haut. — Elle finit, lorsqu'entre Joséphine, en mirifique toilette.

Joséphine, en bon petit cœur, a conservé le plus reconnaissant souvenir à son ancienne patronne et lui dit en substance :

« Edmond est très riche et a beaucoup de procè J'ai pensé que cela ferait plaisir à votre ami Juli d'en plaider un, pour commencer. Edmond va ven pour proposer l'affaire à Julien. »

C'est la fortune, la veine annoncée! Comme une bonne petite fée, Joséphine l'introduit dans le grenier où Charlotte et Julien, les deux pigeons, attendaient un peu de mil.

Julien rentre juste à temps pour recevoir Edmond et lui donner une consultation excellente. Enthousiasmé, Edmond dit à son avocat :

« Voulez-vous être mon ami?

— Si vous voulez, répond Julien.

— Veux-tu que nous nous tutoyions?

— Si tu veux! »

Nous voici maintenant à Trouville, dans la villa Tourneur. Le maître du logis y fête quelques amis, dont le ménage Julien-Charlotte, celui-ci tout à fait confortable, car les affaires d'Edmond, habilement et honnêtement gérées, rapportent gros à Julien.

Mais, comme il arrive trop souvent, la fortune est sur le point de compromettre le bonheur. Parmi les relations d'Edmond Tourneur, plus nombreuses que choisies, se trouve une ci-devant cocotte, riche à millions, Simone Baudrin, ambitieuse et rangée, fort séduisante et habile. Julien flirte avec elle, et Charlotte est jalouse. Edmond lui-même en tient pour ladite Simone et Joséphine fait une tête.

Avec Edmond, cela ne va pas loin, mais avec Julien cela marche vite. Simone vise au mariage, tout simplement : Julien, homme aimable et d'avenir, ferait bien son affaire. Julien, lui, ne songe pas du tout au maire et au curé, mais il commence à se dire vaguement que sa liaison avec Charlotte est un obstacle à son plaisir et à sa carrière. — Cette Simone est la « femme fatale » qui apporte le malheur avec elle, le personnage un peu vieillot, que je signalais plus haut. Telle la Mme de Rouvre de la *Vie de bohème*, la grande coquette qui détruit le bonheur de la pauvre Mimi.

Nous avons donc une scène d'amour entre Julien et Simone, sincère chez l'homme, calculée chez la femme.

« Choisissez entre Charlotte et moi, conclut Simone. Les femmes comme moi ne font pas des maîtresses en second.

Et, lâchement, Julien a déjà choisi dans son cœur. De là, entre Charlotte et lui une scène de premier ordre, une de ces scènes — rare bonne fortune du théâtre, mais qu'il nous donne largement, lorsqu'il nous les donne, et qu'il nous donne seul à ce degré — où l'on voit jusqu'au fond un cœur d'homme et un cœur de femme, en pleine lumière et en pleine vérité.

L'homme s'y montre embarrassé et fuyant, la femme simple et franche. Chacun d'eux dit exactement, simplement, fortement tout ce qu'il doit dire.

Charlotte s'en va, tout en larmes, car elle a trop de cœur pour s'imposer à un homme qui ne l'aime plus.

Au dernier acte, Julien est seul et attend pour un rendez-vous décisif Simone, qui n'est pas encore sa maîtresse. Il vient d'être élu député, grâce un peu à Simone, qui, en aidant à cette élection, a travaillé pour elle-même, car elle entend ne se donner que la bague au doigt.

Au lieu de Simone, c'est sa femme de chambre qui entre. Elle apporte une lettre d'excuses. Julien commençait à pénétrer les desseins de la dame et il était bien décidé à ne pas se laisser mener à l'autel. Une conversation bien conduite avec la femme de chambre achève de l'éclairer et il écrit à Simone une jolie lettre de rupture. Puis, avec quelque tristesse, il évoque le souvenir de Charlotte.

Il est dans l'état d'âme qui prépare un dénouement « bien cuit », lorsque arrive la bonne Joséphine.

« Charlotte, lui dit-elle, est très malheureuse

vous n'avez pas l'air joyeux. Voulez-vous que j'aille la chercher ?

— Allez vite ! » répond Julien.

Et Charlotte arrive. Explication attendue et un peu longuette, entre les deux amants, mais je défie bien qui que ce soit de nous donner sur un pareil thème du neuf qui soit court.

Il n'y a plus qu'à s'embrasser, ce qu'ils font, et à s'épouser, ce qu'ils feront bientôt.

Edmond Tourneur et Joséphine, qui entrent sur cette embrassade, déclarent qu'ils vont en faire autant.

Et c'est le bout d'inévitable berquinade, qui termine cette charmante pièce, mélange infiniment habile d'esprit et de sentiment, de bonté un peu veule et de saine générosité, où l'auteur ne prend peut-être pas toujours son sujet au sérieux, car on y devine un ironiste difficile à duper, mais qui nous donne, ce qui est l'essentiel au théâtre, le sentiment de la vérité et l'impression de la vie. Nous avions un successeur de Meilhac et Halévy avec Maurice Donnay; nous en avons un autre avec Alfred Capus.

15 avril 1901.

Reprise de la *Veine*, aux Variétés.

C'est un tableau optimiste et vrai de mœurs parisiennes qui procure la double sensation si rare de la fantaisie et de l'observation. Quant à l'idée mère de la pièce, cette philosophie de « la veine » que l'auteur a pris la peine de formuler en une tirade aussi soignée 'un couplet de Pailleron, j'en fais bon marché. La ine, telle que la définit Capus, est fille du hasard et l'occasion. Je ne crois pas du tout à cette puissance pricieuse et j'estime que la logique seule mène le

monde. Plus ou moins apparente, elle est partout et il suffit pour la découvrir d'y mettre le temps.

La véritable inspiration de la *Veine* est l'optimisme, c'est-à-dire la tendance à prendre les choses au mieux. Ceci, du moins, est une philosophie aussi légitime que le pessimisme son contraire. L'optimisme a ses dangers, dont les principaux sont la nonchalance et la veulerie, qui conduisent souvent aux culbutes irrémédiables : les héros de Capus, Charlotte et Joséphine, Bréart et Tourneur, auraient parfaitement pu, et peut-être dû, tomber dans la basse galanterie, la bohème ou le gâtisme précoce. Mais ils ont tous une qualité de grand prix : ce sont de bonnes gens.

Oui, la bonté les conduit et les sauve, car elle a sa logique. Et cette bonté est la mère de qualités nombreuses et précieuses. Ces gens-là ont de l'esprit et pas de malice; ils ne se font pas mutuellement souffrir; ils sont exempts de cet égoïsme cynique et perfide qui s'appelle d'un mot aussi vilain que la chose, la rosserie.

Et il me semble bien qu'ils ne font, comme il arrive toujours, que traduire la pensée foncière de l'auteur sur la nature humaine et la vie : tâchons de n'être ni bêtes ni maladroits, mais ne soyons pas méchants.

Interviewé récemment sur le « métier dramatique » dans l'enquête de la *Revue Bleue*, Capus concluait :

« Il n'y a pas de théâtre nouveau; il n'y a que de nouveaux auteurs. »

Comme il a raison! Les lois essentielles du théâtre n'ont pas changé depuis Aristote, mais l'originalité de chaque auteur consiste à couler, si je puis ainsi parler, sa propre nature dans le vieux moule. Sans remonter jusqu'aux Grecs, les plus grands n'ont pas fait autr chose, depuis Molière jusqu'à Dumas fils. Le théâtr n'a été pour eux que le moyen d'exprimer leur senti ment intime sur l'homme et la vie, de traduire l

manière dont la nature se reflétait en eux et se changeait en pensée. Capus est un optimiste et un ironiste. car il y a une sorte d'ironie qui n'est autre chose que la bonté clairvoyante, et il fait de cette ironie l'expression de son optimisme. Il nous offre donc par le théâtre le reflet de son caractère et l'expression de sa philosophie. C'est par là qu'il est original et que d'autres, fort différents de lui, le sont au même degré.

Je dirai donc à son exemple :

Il n'y a pas de système, il n'y a pas de théories, il n'y a pas de poétiques, il n'y a que des talents diversement sincères et, par cela même, originaux.

30 septembre 1901.

Les deux Écoles.

M. Alfred Capus, l'heureux auteur de la *Veine*, vient de remporter au théâtre des Variétés un succès des plus francs et des plus vifs avec les *Deux Écoles*.

Sans prétention, en appliquant avec franchise et adresse les moyens consacrés du théâtre à un tour d'observation et d'expression parfaitement original, il a pris dans nos mœurs et nos sentiments, d'une main aisée et sûre en son élégante nonchalance, la matière de quatre actes solides et charmants, qui épuisent un sujet heureux sans le forcer jamais. La verve y est toujours égale, même lorsqu'elle semble se ralentir. Toutes les situations nécessaires y arrivent à leur moment et sont traitées dans leur juste mesure. Cela [...]sse dans un mouvement vif et doux. C'est frais, [...]sé, délicieux.

La philosophie de Capus est faite d'intelligence spi-[...]uelle et d'indulgence ironique. On le compare d'or-

dinaire à Meilhac et Halévy. Je veux bien, à condition de marquer les différences essentielles qui font sa personnalité. Il n'a pas encore montré la vigueur dramatique de *Froufrou* ni la fantaisie dans le réalisme qui mettent hors de pair *Ma Cousine* et *Décoré*. En revanche, il est moins sentimental que Meilhac et ne s'attarde guère devant ses modèles, même lorsqu'il y met une part de lui-même. Il a plus de mordant, sans avoir l'air d'y toucher, moins d'imprévu et plus de logique. Son esprit aussi est d'autre sorte : on dirait ici le sourire des choses elles-mêmes, tandis que Meilhac leur appliquait le sien.

Si agréable qu'ait été la *Veine*, je préfère encore les *Deux Écoles*. Ici la structure est plus symétrique et plus artificielle, mais il n'y a pas comme là une théorie discutable et appliquée à une aventure où elle n'était pas autrement nécessaire. C'est la vie même, adaptée au cadre du theâtre.

Édouard Maubrun ne sait pas résister aux occasions et, comme il est fort aimable, elles lui viennent en nombre; dès qu'une femme de son monde veut tromper son mari, c'est toujours à lui qu'elle s'adresse. Ce miroir aux alouettes est le mari d'une femme charmante, Henriette, que ces aventures continuelles finissent par exaspérer, après une longue tolérance. Une dernière épreuve la pousse à bout. Elle exige et obtient le divorce.

Mais Édouard ne saurait vivre sans femme ni Henriette sans homme. Édouard n'a pas encore délié le lien conjugal qu'il a déjà pris une maîtresse en titre, Estelle, une petite bourgeoise qui aspire à la cocotterie. Avant même le prononcé du divorce, nous voyo[ns] Henriette autoriser les recherches, à fins de nouve[au] mariage, d'un prétendant jadis évincé, le conseil[ler] d'État Le Hautois.

Cette tentative parallèle va être la double école des deux époux. Ils ont chacun des défauts et des qualités, mais puisqu'ils s'étaient rencontrés et associés, la sagesse leur eût conseillé de supporter mutuellement ces défauts, qui ne sont pas intolérables, et de profiter de ces qualités, qui sont d'un grand prix. D'autant plus qu'ils s'aiment. Or, quand on s'aime, il ne faut pas se quitter; eût on réciproquement des torts graves, il faut se les pardonner. Et, quand on est marié, le mariage est une telle loterie qu'on doit s'estimer heureux de n'avoir pas tiré un trop mauvais numéro.

Telle est la morale sentimentale et conjugale de Capus. Je ne vous la donne pas comme issue en droite ligne de la *Princesse Georges*, ni même inspirée par l'impératif catégorique de Kant. Mais, si la morale de Kant était universellement pratiquée, la comédie n'aurait plus rien à faire et si toutes les femmes prenaient l'amour dans le mariage si fort au sérieux que l'héroïne de Dumas, que de drames! Or, le théâtre a deux faces, comme la vie, l'une plaisante, l'autre sévère. La comédie elle-même a deux masques, bien que l'allégorie ne lui en prête qu'un, l'un plus sérieux que rieur, celui de Dumas; l'autre, celui de Capus, plus rieur que sérieux.

Il se trouve donc qu'Estelle, qui semblait avoir l'étoffe d'une agréable maîtresse, jouit du plus insupportable caractère. Sotte et tyrannique, elle fait tourner en bourrique le pauvre Édouard. De son côté, le conseiller Le Hautois, bon et loyal, sérieux et rangé, n'est pas du tout l'affaire d'une femme comme Henriette, qui, foncièrement fantaisiste, mourrait bientôt d'ennui avec ce modèle des plus plates vertus bourgeoises.

Comme cela peut arriver dans la vie et comme cela

doit arriver au théâtre, les deux couples — Édouard et Estelle en liaison réglée, Henriette et Le Hautois à l'état de fiancés — se rencontrent un beau soir dans un restaurant à la mode. L'incompatibilité d'humeur qui lime déjà leur chaîne est présentée dans un parallélisme symétrique et conventionnel, j'en conviens, mais adroit et amusant, je le proclame.

Et bientôt, chaque couple va se séparer, sans effort, doucement, pour renouer la chaîne primitivement rompue ou en former une nouvelle, en vertu de la double loi des affinités et des contrastes.

En vertu des affinités, Édouard et Henriette se regrettent, se cherchent et se rapprochent; en vertu des contrastes, la petite bourgeoise qu'est Estelle se sent portée vers le grand bourgeois qu'est Le Hautois. Pendant une sortie de Le Hautois, Édouard se trouve tout naturellement amené vers son ex-légitime et bientôt assis près d'elle; Estelle, rencontrant Le Hautois dans un couloir du restaurant, le salue respectueusement, la bouche en cœur et l'œil humide :

« Monsieur le conseiller! »

Le titre du personnage et sa correction solennelle ont hypnotisé du premier coup l'âme déférente de la petite bourgeoise. Voilà l'homme qu'il lui faudrait.

La réconciliation d'Édouard et d'Henriette est grandement facilitée par les parents de la jeune femme, M. et Mme Joulin. Le beau-père, vieux fêtard, professe cet axiome que la prudence est la fidélité de l'homme, et la belle-mère a autant d'indulgence que peu d'illusions à son égard. Ce ménage Joulin, accessoire et nécessaire, est peint d'une touche aussi juste et aussi fine, avec une aussi gentille ironie, que les deux couples d'Édouard-Henriette et Estelle-Le Hautois.

Car c'est ainsi, vous le pensez bien, que la partie carrée va s'organiser. La désunion a pris deux act ,

ceux que je viens d'analyser; la réunion en prend deux autres. Pour ceux-ci l'analyse est inutile, bien qu'ils soient très suffisamment pleins et parfaitement conduits, surtout le dernier. Il faut qu'Édouard et Henriette, après la rencontre du restaurant, se rapprochent assez pour constater qu'ils ne peuvent plus se passer l'un de l'autre et ceci fournit la matière du troisième acte, avec un rien de remplissage. Il faut que Le Hautois et Estelle s'aperçoivent qu'ils sont faits l'un pour l'autre, et ceci nous donne le quatrième, qui est parfait, sans vide ni surabondance.

Vous imaginez la scène qui réunit le veule et charmant Édouard à l'indulgente et spontanée Henriette. Elle est fort bien faite; mais elle a été souvent traitée, tandis que l'accord du solennel Le Hautois avec cette snobinette bourgeoise d'Estelle est tout original. Estelle est décidément fascinée par le titre, la redingote, les favoris, le portrait en uniforme et en pied, le mobilier Empire de Le Hautois. Elle l'adore et le lui dit. Or, jamais femme n'a dit à Le Hautois qu'elle l'aimait. Il était, jusqu'ici, de ceux qu'on estime, mais qui ne tournent aucune tête. Et voici une femme qui se jette à son cou! Il n'y a pas de fonction, de décorum, de sagesse qui tienne. Le Hautois se met à flamber comme une torche. Il prendra Estelle comme maîtresse et laissera Henriette reprendre sa parole. En attendant de régulariser leur situation, Édouard et Henriette vont faire un voyage ensemble.

3 mars 1902.

F. DE CUREL

Les Fossiles.

I

Sans tomber dans la manie des classifications absolues, partant arbitraires et incomplètes, on peut dire que les auteurs dramatiques se divisent en deux grandes catégories : ceux qui demandent l'intérêt au jeu normal des passions et ceux qui le cherchent dans les sujets d'exception.

Les premiers estiment que le théâtre doit plaire par sa ressemblance avec la vie, les seconds qu'il doit corriger la banalité de l'existence ordinaire par le spectacle de ce qui est rare. Chez nous, Racine est le maître de la première catégorie et Corneille celui de la seconde. Ces deux ordres de théâtre ont chacun leur raison d'être. Il leur suffit de peindre avec vraisemblance la règle et l'exception.

M. François de Curel se rattache incontestablement à la tradition cornélienne. A chacune de ses pièces il pourrait mettre comme devise la fière déclaration du jeune Horace :

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière.
Il épuise sa force à former un malheur,
Pour mieux se mesurer avec notre valeur ;
Et, comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

« Des âmes peu communes, hors de l'ordre commun », tels sont bien ses personnages. Tous les sujets qu'il a choisis, l'*Envers d'une sainte* et les *Fossiles*, le *Repas du lion* et la *Nouvelle Idole*, l'*Invitée* et *l'Amour brode*, sont le contraire de la banalité. Il écarte « ce que l'on voit toujours »; il cherche « ce que l'on ne voit qu'une fois ».

Sa matière choisie, il la traite avec une logique hardie, un parfait dédain des conventions et des ménagements, une forme hautaine et vibrante. Il est de ceux qui attaquent le public de front et le prennent corps à corps, sans crainte de ses colères ou même de ses railleries. Il est indifférent d'avance, semble-t-il, au succès ou à la chute, soucieux avant tout de se satisfaire lui-même et de réaliser le haut idéal d'art qu'il nourrit à l'écart, loin de Paris et du boulevard. Il mène en province une existence de gentilhomme campagnard et chasseur, auteur à ses heures. C'est un amateur, mais un de ces amateurs d'espèce peu commune, qui égalent ou surpassent les purs professionnels; précieuse recrue pour la littérature, car ils bousculent les conventions et les procédés. En somme, un rare et fier écrivain.

Exceptionnel, le sujet des *Fossiles*, que la Comédie-Française vient d'emprunter au Théâtre-Libre, l'est doublement, et même triplement.

Il nous présente une caste de plus en plus restreinte et fermée, si elle veut rester pure et vraie, la noblesse. Dans cette caste, il choisit des caractères qui tranchent par leur personnalité sur leur propre milieu.

Ces caractères, il les met aux prises avec une situation extraordinaire.

Au fond des Ardennes, dans un vieux château, au milieu des bois, vit l'antique et illustre famille de Chantemelle. Son nom est au premier rang de l'armo-

rial français et à toutes les pages de l'histoire de France. Jadis elle a eu des généraux et des hommes d'État; elle a conquis et gouverné des provinces. Aujourd'hui dans la France démocratique, « le duc de Chantemelle n'est rien : ni ambassadeur, ni ministre, ni préfet ». Tout ce qu'il a pu faire pour ressembler à ces ancêtres, ç'a été, en 1870, de prendre les armes et, comme toute sa caste, de donner l'exemple du courage, la première des vertus nobiliaires. Il est revenu tristement à Chantemelle et, depuis, dit-il, « j'ai tâché de m'abrutir avec les chevaux, les chiens, la chasse; il n'y a encore que la campagne pour endormir un orgueil qui souffre ».

Le duc a une femme, une fille et un fils. Tous partagent son orgueil et sa tristesse : la fille avec la même âpreté, la mère avec plus de douceur, le fils avec une résignation farouche, car il va mourir : il est phtisique, il s'en doute et, bientôt, il en sera certain.

Il n'a donc plus d'intérêt personnel sur la terre, ce dernier héritier du nom de Chantemelle, mais il voudrait, comme son père, sa mère et sa sœur, que ce vieux nom durât encore, pour sa gloire passée et pour les revanches que l'avenir peut lui offrir, si la noblesse parvient à reprendre son rôle social.

Quatre émigrés, ou plutôt exilés, à l'intérieur, quatre étrangers dans leur propre patrie, qui ne veulent pas mourir et espèrent reprendre leur place en durant, telle est cette famille de Chantemelle. Ce sont des « fossiles », des débris des âges disparus.

Ce groupe de personnages a certes sa grandeur et son intérêt. Il est une exception non seulement dans son pays, mais dans sa caste, qui prend plus gaiement sa déchéance et aime mieux vivre à Paris, en faisan' la fête, que bouder dans ses terres. Mais il peut être ir é-ressant par cela même qu'il est exceptionnel. D'aut nt plus que cette exception représente des choses t rt

belles en soi : non seulement l'orgueil, mais la fierté, le culte de l'honneur, le dévouement à un idéal, le mépris des compromissions et des platitudes. Bourgeois et plébéiens que nous sommes, nous ne demandons qu'à témoigner aux Chantemelle notre sympathie, voire notre admiration.

Mais, aussitôt présentés — en termes fermes et sobres, de manière vivante et frappante, — ces personnages nous proposent de nous passionner comme eux pour un sentiment, qui tient au plus profond de leur âme, qu'ils regardent comme leur raison d'être et qui va nous laisser parfaitement froids.

Bien plus, ce sentiment, ils prétendent le satisfaire d'une manière qui nous semblera monstrueuse; ils nous demanderont notre admiration pour un acte que nous trouverons non seulement odieux, mais répugnant.

Ils veulent que leur race et leur nom durent, à tout prix, par n'importe quel moyen. De même que la raison d'État légitime, paraît-il, les crimes sauveurs, ils estiment qu'une raison de noblesse, pour ainsi dire, permet aussi, bien plus conseille et ordonne les immoralités qui ont pour but de perpétuer la race et le nom.

Nous commençons à résister, ou, plutôt, ce postulatum, aussitôt indiqué, nous paraît absurde.

Le premier devoir d'un gentilhomme est de ne pas craindre la mort pour lui-même. Il estime qu'il n'y aurait pas de pire honte que de conserver la vie au prix d'une lâcheté. Mais pourquoi ce qui serait honteux pour un gentilhomme ne le serait-il pas pour sa race? Admettrions-nous que, sur un champ de bataille, devant la mort menaçante, un fils des preux prît la fuite et se mît en sûreté pour contracter mariage et s'assurer des héritiers?

Si un homme doit savoir mourir, ce devoir est le même pour une race. En l'acceptant, elle lègue à l'avenir un bel exemple; elle dore son blason d'un dernier rayon de gloire; elle meurt dans son drapeau. Mieux vaut disparaître de l'histoire, fût-on Rohan ou Montmorency, que d'y rester par une vilenie.

Or, c'est par une vilenie que le duc de Chantemelle s'efforce de perpétuer sa lignée.

Jugez-en.

Il avait chez lui, comme demoiselle de compagnie, une jeune fille, Hélène Vatrin, dont il a fait sa maîtresse et qu'il a rendue mère d'un fils. Ceci est véniel, la séduction — même sous son toit, même sur la fille d'un ami, car tel est le cas du duc et d'Hélène — étant chose élégante pour un gentilhomme. Depuis le roi vert-galant — dont Paul Mounet, qui incarne le duc, s'est fait la tête — et même avant, ce sont là jeux de princes.

Hélène a été chassée, avant que sa faute fût connue dans le château. Elle est installée aux environs, avec son enfant, par les soins du duc qui lui fait une petite rente.

Mais Hélène n'a pas été seulement la maîtresse du père; elle a été aussi celle du fils, en même temps. Elle s'est laissée prendre par le père, pour qui elle n'a été qu'un passe-temps, puis elle a aimé le fils, qui l'a payée de retour, et elle a continué cette liaison en partie double, avec un mélange de dégoût et de gout, jusqu'au jour où, enceinte, elle a dû quitter la place.

De sorte que son fils est le fils du père, à moins qu'il ne soit le fils du fils.

En tout cas, — retenez bien ceci, — on ne saurait être plus Chantemelle que cet enfant.

Le duc apprend qu'il a eu son fils comme rival, mais le fils continue à ignorer sa collaboration avec son

père, et même, retrouvant Hélène, dont il avait perdu la trace, il songe à l'épouser. Le duc commence par entrer dans une violente colère, la colère de Géronte, la colère d'Harpagon ou de Mithridate :

« Chienne!... Chienne!... Triple chienne!... Et Robert!... Misérable vaurien!... S'il n'était pas à moitié crevé, je le.... »

Mais, passé le premier moment de furie jalouse, il se reprend, réfléchit, se ravise : cet enfant, de lui-même ou de Robert, peu importe, c'est un Chantemelle! Il peut perpétuer la race près de s'éteindre. Il faut donc que Robert épouse la mère et légitime l'enfant.

Écoutez la délibération morale du duc à ce propos :

« Si Robert savait.... Eh bien, il me tuerait, mais au fond, il penserait que je gouverne bien ma maison.... Un crime?... Crime, soit!... Qu'importe, à présent, de qui est l'enfant!... Il est de notre sang et je n'en demande pas davantage!... »

La situation ainsi créée par le vieux duc n'est certes pas banale. Nous la subissons parce que, maintenant, nous subissons tout au théâtre, mais c'est avec un étonnement qui va jusqu'à la stupeur.

Subie tant bien que mal, que va tirer l'auteur de cette donnée?

Le duc impose sa décision à sa famille et à Hélène. La duchesse, qui ne sait rien des amours de son mari, voudrait bien résister, mais c'est une molle. Elle consent, après une tentative de révolte, dont nous lui savons gré.

Le fils, Robert, est enchanté : il va épouser la femme 'il aime, reconnaître son fils et perpétuer son nom.

Mais la fille, Claire, avait surpris le secret de son re. Elle s'indigne. Est-il possible qu'une Vatrin rienne une Chantemelle et qu'elle-même, Claire,

aussi fière de son nom que son père et son frère, plus fière encore de sa propre dignité, devienne la belle-sœur d'une Vatrin? Peut-elle prêter la main à l'infamie incestueuse qui va se commettre? Elle crache son mépris à la face d'Hélène et, les yeux baissés, elle dit à son père qu'elle ne peut consentir, et pourquoi.

Le vieux duc se place résolument entre les deux femmes et à la violente Claire, d'abord frémissante, puis ébranlée, puis consentante, à la passive Hélène, qui assiste silencieuse à la scène, comme s'il n'y était pas question d'elle-même, de son enfant et de l'amant qu'elle aime, il signifie sa volonté :

« Claire, je jure que tu peux consentir.... Obéis au chef de la famille.... T'aurais-je élevée dans le culte de nos grands souvenirs pour te conseiller une action indigne d'eux? C'est en leur nom que je te supplie!... Sur mon honneur, sur celui de mon fils qui va mourir, je promets que ce mariage sauvera le nom, sans rien ajouter aux anciennes misères.

— Je vous crois, répond Claire.

— Merci, ma fille! » conclut simplement le duc.

Et la toile baisse sur cette explication, qui termine le second acte et achève de nouer la situation exposée au premier.

Je répète qu'Hélène n'a pas soufflé mot pendant l'explication du père et de la fille. Bien plus, son rôle s'est borné jusqu'ici à une très courte conversation avec le duc, dans laquelle, toujours passive, elle ne lui a opposé qu'une ou deux timides objections.

Il en sera de même, en ce qui la concerne, jusqu'à la fin de la pièce. Son sort, celui de son enfant et celui de son amant seront réglés sans qu'elle y prenne pa[rt], sans qu'on la consulte. On lui signifiera les volontés [de] la famille, elle obéira. A peine si, au troisième acte, [se] voyant tenue à l'écart, elle aura un court mouveme[nt]

de révolte, pour réclamer ses droits de femme et de mère. Une réplique suffira pour traduire ce sursaut, qui ne se renouvellera pas.

Va pour le duc et la duchesse, pour Claire et Robert, avec leur orgueil et leur aveuglement, leur résignation et leur immoralité; mais cette Hélène? Nous ne comprenons pas qu'une femme soit à ce point dénuée de personnalité et de volonté, silencieuse jusqu'au mutisme, obéissante jusqu'à l'annihilation.

L'auteur, qui pourtant prépare peu et préfère la vigueur à la délicatesse, a senti la difficulté. Il nous a soigneusement présenté Hélène comme une passive; il a consciemment aplati la pauvre petite plébéienne entre ces rudes féodaux, qui en ont fait d'abord un instrument de plaisir, puis un animal reproducteur. Mais trop est trop. Nous n'admettons pas une telle docilité. Nous voudrions voir une créature sentant et souffrant. Le duc l'écraserait, mais, du moins, il y aurait lutte.

C'est que, tout à ses « fossiles », M. de Curel a voulu concentrer sur eux toute notre attention. Cette élimination arbitraire d'un personnage essentiel est d'autant plus inacceptable que nous avons souvent Hélène devant les yeux. Tandis qu'elle assiste, toujours silencieuse, aux discussions passionnées dont elle est l'objet, nous tournons les yeux sur elle et nous attendons qu'elle parle. M. de Curel ne veut pas, lui, et elle se tait.

Est-il possible que l'odieux secret du père reste ignoré du fils, après qu'il aura épousé Hélène? Non, car ils vivent désormais ensemble, toujours en contact. Entre ces nuages chargés d'électricités contraires, fatalement le coup de foudre éclatera.

Il éclate, en effet, brutal et sec, en soulevant un cri étonnement, voire d'indignation, chez le public.

Dans la première version de la pièce, représentée au

Théâtre-Libre, le secret était révélé par une nourrice congédiée. Dans celle de la Comédie-Française, publiée le jour même de la représentation, M. de Curel s'est montré plus audacieux, et aussi plus logique. Il a voulu que le vieux duc fût pleinement conséquent avec lui-même, c'est-à-dire qu'il allât jusqu'aux extrêmes limites de son orgueil et de sa violence. C'est lui qui va révéler à son fils qu'il a, sur Hélène et son enfant, des droits antérieurs aux siens.

La famille s'est installée aux environs de Nice, pour prolonger le plus possible la vie de Robert. Après les vieux murs du manoir féodal, dont les profondes fenêtres nous laissaient apercevoir un morne paysage de neige, voici, ouvrant sur la mer bleue, le hall inondé de soleil, dans lequel, devant la splendeur ironique de la côte d'Azur, viennent mourir les pauvres poitrinaires.

Robert agonise, mais, avant de mourir, il veut assurer le sort de sa femme, qu'il aime toujours. Il craint qu'elle ne soit malheureuse entre un beau-père et une belle-sœur qui la détestent. Il lui a donc promis d'ordonner dans son testament que leur enfant lui fût laissé et élevé par elle où il lui plairait d'habiter.

A cette nouvelle, le vieux duc voit tout son plan s'écrouler. Il ne pourra plus pétrir à sa guise le cœur et l'âme de l'enfant, pour en faire un Chantemelle! Il s'emporte du coup au paroxysme de la fureur, la fureur aveugle et terrible, que rien n'arrête plus, même la vue de son fils à bout de forces et que la moindre émotion peut tuer.

« L'enfant est à moi! lui dit son fils.

— A nous! répond le duc. J'ai eu la mère avant toi

Le fils a encore la force de répondre :

« Il faut qu'un de nous meure! »

Et c'est lui qui meurt. Le quatrième acte no

ramène à Chantemelle, au pied du lit où gît son cadavre.

Devant le père et la mère, qui dominent leur douleur à force de fierté, devant Hélène toujours silencieuse, devant le lit mortuaire, Claire lit le testament de Robert : Hélène gardera son fils et l'élèvera de concert avec Claire, qui représentera, dans cette œuvre commune, la tradition des Chantemelle. Lorsque l'enfant atteindra l'âge d'homme, Claire devra lui conter comment son père est mort, « comment ses grands-parents, sa tante, sa mère se sont immolés, pour que lui, petit être chétif, gardât un nom respecté, et il comprendra que ce nom, transmis par une monstruosité, doit être porté avec une dignité surhumaine ».

Ces volontés sont motivées par des considérations très élevées, mais très longues, sur le rôle social de la noblesse.

Tout cela est forcé, voulu, violent à froid, sans émotion vraie ni intérêt humain. Ces fossiles ne vivent pas. Exhumés par un effort de volonté, ils ont des gestes de squelette grinçants. Derrière eux, nous n'entendons que la voix de l'auteur, qui les tient à bout de bras et tire leurs fils de laiton.

Du reste, il parle fort bien, l'auteur. Son style, habituellement concis, sobre et direct, s'élargit, se colore et s'espace à l'occasion. Il y a des mots et des couplets de poète. « On a fauché toute la prairie, dit-il en finissant, pour sauver une petite fleur. » Au troisième acte, il prêtait à Robert mourant une superbe comparaison entre la noblesse et le peuple, d'une part, la forêt et la mer, de l'autre. Dans cette pièce tendue, un souffle de l isme à la Musset vient de temps en temps adoucir l preté de la logique cornélienne.

En somme, une pièce fausse et pénible, mais conduite p r une main puissante, qui l'impose, une main de

maître ouvrier, qui nous serre à nous faire mal, mais nous admirons la sûreté et la vigueur. C'est de l'art le plus haut et tout à fait digne de la Comédie-Française. Il paraît que les abonnés du mardi et du jeudi ont quelque peu sifflé. Tant pis pour eux : la pièce méritait au moins leur respect. La Comédie, elle, a bien fait d'emprunter cette toile au Théâtre-Libre pour l'accrocher dans son musée.

Mais je doute que le public l'y maintienne longtemps par son empressement à venir la voir. Ce n'est pas encore là le spectacle attirant et fructueux dont la Comédie a besoin. Après avoir donné les *Fossiles* pour l'honneur, qu'elle monte vite un autre spectacle pour l'honneur et le profit.

29 mai 1900.

II

Les abonnés de la Comédie-Française continuent de tenir rigueur aux *Fossiles*. L'un d'eux, me dit-on, aurait exprimé l'indignation générale par cette boutade :

« A la cour d'assises, on prononcerait le huis-clos ! »

La formule est jolie, mais injuste. J'ai exprimé les réserves qu'impose le sujet de la pièce. Il est foncièrement faux et pénible, mais il ne dépasse en rien les limites de la convenance. Surtout, cette donnée scabreuse est traitée avec une parfaite mesure dans la forme. M. de Curel est un fier écrivain, parfaitement incapable de solliciter un intérêt malsain par un rago de débauche. Artificiellement, mais dans une super manière, il a traité un sujet d'exception, qui lui sei blait offrir un triple intérêt, de milieu, de situation

de morale. Il s'est trompé, mais de façon à mériter non seulement l'estime, mais le respect de quiconque a le sentiment de l'art.

Lorsque, au grand siècle, dans la société la plus polie qui fut jamais, Corneille accommodait l'horrible aventure d'Œdipe au goût de son temps, lorsque Racine faisait parler à l'incestueuse Phèdre le langage des cours, les Condé et les Sévigné applaudissaient. Avaient-ils donc moins de goût que les délicats d'aujourd'hui?

Les abonnés de la Comédie-Française ne devraient pas se montrer aussi rétifs devant une hardiesse. Ils démentent ainsi leurs plus chères prétentions. Ils se croient cultivés et raffinés, curieux et connaisseurs. Se tromperaient-ils sur eux-mêmes?

Car, enfin, ce n'est pas la première fois que cela leur arrive. Ils ont sifflé de même les *Corbeaux*, de Becque. Je leur conseille de lire dans le premier volume, récemment paru, des feuilletons de Sarcey ce que le bon Oncle leur disait à ce propos. Cette verte leçon est encore de circonstance.

4 juin 1900.

G. DEVORE

A la Comédie-Française : la *Conscience de l'enfant*, comédie en quatre actes, de M. Gaston Devore.

La Comédie-Française vient de représenter une œuvre digne d'elle et pleine d'espérance. Avec la *Conscience de l'enfant*, un auteur dramatique nous est né et, du premier coup, il prend sa place au premier rang de la comédie nouvelle.

Il s'en faut que l'œuvre de M. Gaston Devore soit parfaite : elle est confuse et médiocrement écrite, mais ses défauts, même celui de l'écriture, comme on dit, sont de ceux qui, tenant à l'inexpérience ou à une erreur d'esthétique, peuvent se corriger, tandis que ses qualités, essentielles et foncières, dénotent une nature originale et forte. Dans cette comédie — qui, en fait, est un drame, et un drame d'où se dégage à plusieurs reprises une émotion poignante — il y a la hauteur de la pensée, la sûreté d'observation et la vigueur d'exécution qui font les maîtres.

La *Conscience de l'enfant* n'est pas une pièce à thèse, en ce sens que l'auteur ne part pas d'une théorie qu'il s'efforcera de démontrer par l'action dramatique, mais une idée morale lui a semblé se dégager d'un conflit de sentiments, et il nous propose cette idée en nous exposant ce conflit. Il ne cherche pas à nous imposer une

conviction avec la logique impérieuse de Dumas fils; il se contente de nous soumettre un problème que le spectacle de la vie lui a posé à lui-même. Son parti était si peu préconçu que l'on a pu lui reprocher quelque indécision au cours de la pièce, car ses personnages en conflit ont successivement tort et raison. Ce n'est qu'au dénouement que l'auteur nous laisse voir sa pensée personnelle.

L'idée dominante de la *Conscience de l'enfant* est celle-ci. Dans la constitution et le fonctionnement de la famille, dans les rapports du père, de la mère et des enfants, une loi naturelle d'amour et de pitié domine le droit et le devoir stricts; elle conseille l'oubli des offenses les plus graves et des griefs les plus légitimes. Une fois conclue, l'union de l'homme et de la femme est indissoluble; elle supprime l'autorité antérieure de la famille d'où la femme est sortie; elle donne le caractère d'une intrusion coupable à l'intervention des parents de la femme dans ses conflits avec le mari, si elle a pour résultat de les aggraver. L'enfant, issu de cette union, ne doit pas être séparé de son père et de sa mère, pas plus au moral qu'au physique; personne n'a le droit de s'interposer entre cet enfant et ses parents, même coupables, de l'éloigner d'eux sous prétexte de le préserver.

Cette idée, si généreuse et si juste en thèse générale, offre assurément un superbe sujet de théâtre; mais elle impose à l'auteur dramatique une grosse difficulté. Elle est double et le théâtre a besoin d'unité; elle oblige l'action à présenter parallèlement deux questions trop distinctes pour se fondre : d'un côté les rapports du mari et de la femme, de l'autre ceux de l'enfant avec les parents. Elle offre matière à deux pièces distinctes; vouloir la traiter en une seule, c'est aller au-devant d'une difficulté insoluble.

M. Devore n'a donc pas résolu cette difficulté. En essayant de nous intéresser tantôt au mari et à la femme, tantôt à l'enfant, il disperse notre intérêt. Sur ses quatre actes, il y en a deux pour les parents, deux pour l'enfant, ou plutôt, comme on va le voir, trois pour ceux-là, un pour celui-ci. Son titre, à lui seul, marque déjà ce défaut, car il est incomplet; la pièce pourrait s'appeler aussi bien la *Conscience de la femme.*

L'auteur rachète ce défaut d'unité de cohésion par la qualité des caractères qu'il nous présente. Ces caractères sont nets et vrais, dessinés d'un trait ferme et sûr. Ils agissent selon leur logique intérieure et les situations sortent nécessairement des conflits qui les mettent aux prises. M. Devore n'imagine pas des événements, plus ou moins intéressants en eux-mêmes, pour leur livrer ses personnages comme jouets; il estime que les hommes font leur destinée bien plus que la destinée ne fait les hommes. C'est la vraie poétique du théâtre et, certainement, la plus méritoire, comme la plus difficile.

Il y a là de quoi rendre indulgent pour des maladresses de facture qu'un faiseur d'intrigues éviterait d'instinct. Les personnages de M. Devore entrent et sortent sans préparation suffisante; ils sont peu inventifs. C'est qu'ils sont plus préoccupés de penser et d'agir que d'évoluer. Ce sont des êtres de chair et de sang, non des marionnettes de théâtre. Mais il est temps de les voir à l'œuvre.

M. Cauvelin est un ancien magistrat qui a mené une existence de devoir et de dignité strictement rigides, suivant des principes héréditaires dans sa famille. Il a élevé ses enfants, avec soin et amour, dans l'espérance qu'ils lui ressembleraient et co[illegible]nueraient l'honneur du nom. Il est absolu dans [illegible]s idées, autoritaire dans sa conduite, très sûr de lui-mê[illegible].

Après avoir marié ses enfants, un fils et une fille, il prétend continuer sur eux son rôle de conseil et même de tutelle.

Mais, comme il arrive souvent, la main trop ferme du père a brisé chez le fils le ressort de la volonté, tandis que, chez la fille, elle n'a pu maîtriser le besoin qu'éprouve la femme, selon la loi biblique, de quitter son père et sa mère pour se donner, corps et âme, au mari aimé.

Le fils, Emmanuel, est un brave garçon, neutre et faible, qui se trouvera sans défense contre les difficultés de la vie. Installé par son père dans une position honorable et facile, — le vieux magistrat en a fait un conseiller à la Cour des comptes, — il est incapable d'initiative et se laisse mener par sa femme comme il s'est laissé mener par son père.

La fille, Jenny, créature tendre et confiante, est toute à son mari; son père aura beau la mettre en garde contre les défauts dangereux de celui-ci, un baiser conjugal sera plus fort que tous les conseils paternels.

Or, ce père si sûr de lui, cet homme qui croit son jugement et son expérience infaillibles comme ses principes, n'a pas eu la main heureuse en choisissant un mari à sa fille et une femme à son fils. Le mari de Jenny est un faiseur d'affaires, Montret, brillant et séduisant, mais casse-cou et de morale fort large, dans ses spéculations comme dans sa conduite privée. La femme d'Emmanuel est une coquette, Éva, parfaitement dénuée de sens moral, une « lionne pauvre », qui a pris un amant sans amour, par facilité et par intérêt.

Cet amant, ainsi que nous l'apprend un bout de conversation entre Montret et Éva, dès le lever du rideau, n'est autre que Montret.

An demeurant, Jenny ne soupçonne rien des spéculations hasardeuses et des plaisirs quasi incestueux de

son mari; Emmanuel éprouve un double plaisir de vanité et de bien-être à voir sa femme très élégante et sa maison très amusante; il reçoit sans le moindre soupçon les prétendus bénéfices de Bourse que Montret apporte dans son ménage. Ils sont tous deux parfaitement tranquilles.

Leur père, lui, l'est beaucoup moins; des bruits inquiétants lui sont arrivés sur les spéculations de Montret et il trouve le luxe d'Éva fort au-dessus de ses ressources. Avec son habituelle décision, il n'hésite pas : il conseille nettement et impérieusement à sa fille de veiller sur sa dot et sur son mari, à son fils de suivre de près les dépenses et la conduite de sa femme.

Mais sa vieille autorité est moins forte que la tendresse de la fille et la faiblesse du fils. La fille signe avec empressement, sans même la lire, une procuration que lui présente son mari, et le fils approuve des deux mains les projets de toilette et de fête que lui expose sa femme.

Emmanuel et Éva sont un jeune ménage et n'ont pas d'enfants; Montret et Jenny, plus âgés, ont une grande jeune fille, Germaine. Elle est sur le point de se marier avec un jeune savant, Jean, fils d'un vieil ami de Cauvelin, un marin tout d'une pièce, Richard, de principes aussi rigides que Cauvelin, quoique un peu moins autoritaire, la doublure de ce drap.

Les personnages ainsi posés, l'action se noue fortement. Cauvelin apprend d'abord que son gendre Montret est sous le coup de poursuites judiciaires pour malversations dans la gérance des fonds sociaux et distribution de dividendes fictifs; puis que la cause de ces désordres est une liaison avec une femme dépensière. De celle-ci, il ne sait pas encore le nom.

Ce magistrat a l'âme d'une belle-mère. Sans un hésitation, sans un remords, il ne craint pas de frapp

sa fille au cœur en lui révélant l'infidélité de son mari et il lui ordonne de demander le divorce. Il ne faut pas que l'honneur de Cauvelin soit compromis ; il faut que Montret soit retranché de la famille, comme un membre pourri.

Surtout il importe que la fille de Montret, Germaine, soit préservée de la contagion paternelle. Donc, Cauvelin sauvera Montret par un gros sacrifice d'argent, sous la condition que, une fois le divorce prononcé, le père prendra l'engagement de ne plus voir sa fille.

Il a le droit pour lui, ce magistrat, mais il l'exerce avec une dureté impitoyable et, dès maintenant, sa conduite nous révolte. Nous sentons confusément que, au-dessus de son droit, au-dessus même de l'honneur de son nom, il y a les droits de la famille, et que cette famille est indissoluble, si l'amour est plus fort que la souffrance et la fierté. La marche de l'action va développer en nous ce sentiment.

Cauvelin n'est pas moins impérieux et moins absolu avec son fils qu'avec sa fille. Sur la révélation de son père, Jenny, transportée de douleur et de colère, a couru à l'adresse qu'il lui indiquait, celle de l'entresol où Montret cachait ses amours et, avec un paquet de lettres, elle en a rapporté la preuve que la maîtresse de Montret, c'était Éva, la femme d'Emmanuel.

Elle communique cette preuve à son père et celui-ci ordonne qu'elle soit montrée à Emmanuel. Jenny consent, après une courte lutte entre sa pitié pour son frère et sa colère de femme trahie. Au vu de ces lettres, le pauvre Emmanuel, frappé en plein amour et en pleine confiance, s'effondre en sanglotant. A lui aussi, le père ordonne de demander le divorce contre l'épouse indigne.

Ainsi, le terrible justicier a brisé d'un seul coup deux cœurs et deux existences, ceux de son fils et de sa fille.

Pour l'honneur intraitable du nom et l'intérêt de la plus stricte morale, il n'a pas hésité à détruire deux familles, à disperser deux foyers. A t-il bien agi? Non. Ce magistrat, qui croit appliquer héroïquement un double et inviolable principe de droit privé et social, ne fait que vérifier l'adage : *Summum jus, summa injuria.* Il a méconnu l'amour et la pitié qui, eux aussi, ont leurs droits.

Ces droits, l'amour et la pitié les réclament aussitôt par la voix du fils, de la fille et de l'enfant.

Dans une scène qui est un petit chef-d'œuvre de vérité humaine et d'habileté scénique, — je relève ce mérite-ci avec d'autant plus d'empressement que M. Devore montre par ailleurs plus de maladresse et qu'il importe de signaler, là où elle se laisse voir, l'espérance certaine de sa maîtrise future, même dans le simple arrangement, — le fils se plaint et accuse. Il adore sa femme, il ne savait rien, il était heureux. Pourquoi détruire d'un seul coup son amour, son ignorance et son bonheur? Elle est plaisante et touchante, la douleur de ce pauvre être, de ce médiocre et de ce faible, que rien ne préparait au stoïcisme et qui reçoit un coup dont les plus forts et les plus fiers saigneraient à en mourir.

La fille a commencé par plier sous la volonté de son père; elle a consenti au divorce. Mais, lorsqu'elle est en présence de son mari, au moment de la séparation et de l'adieu suprêmes, elle se reprend. Devant l'homme dont elle est devenue la chair, elle sent qu'elle l'aime toujours malgré l'infidélité et que, fût-il coupable d'après la loi et l'honneur, son devoir à elle est de rester avec lui pour le consoler et l'aider, car elle a juré d'être sa compagne dans le malheur comme dans le bonheu Elle le suivra donc, emmenant sa fille avec elle.

Ici la lutte devient déchirante et — nous sommes

la fin du troisième acte — la pièce de M. Devore commence seulement à justifier son titre : « la conscience de l'enfant », de Germaine Montret, est le champ de bataille où l'honneur et l'orgueil, d'une part, l'amour et la pitié, de l'autre, vont se livrer une bataille décisive.

Germaine adore son grand-père Cauvelin, qui l'a pénétrée de ses idées intransigeantes sur l'honneur. Le vieillard a pétri cette jeune âme à sa ressemblance. La jeune fille vient de nous montrer la rigidité de ses principes en refusant, avec une netteté froide et une sécheresse presque méprisante, une somme de 500 000 francs, sa dot, que son père a voulu sauver de son désastre financier et lui remettre de la main à la main. Elle a même déclaré, sur une mise en demeure de choisir entre son père, qui s'en va, et son grand-père, qui reste, qu'elle ne quitterait pas celui-ci.

Mais, dans une scène solennelle et tragique où toute la famille est réunie pour le débat décisif, Mme Montret fait appel au cœur de sa fille et lui montre où est vraiment son devoir. Malgré les objurgations de Cauvelin, Germaine suivra son père.

Il n'est pas jusqu'à Mme Cauvelin qui n'ait dû prendre parti contre son rocher de mari.

Mme Montret a demandé à sa mère :

« Mère, toi qui es si bonne et dont le sentiment est si pur, conseille-moi, je t'en prie! Dis-moi quel est mon devoir le plus sacré! »

Mme Cauvelin a répondu :

« Il n'y a pas d'autre devoir pour toi, mon enfant, que d'obéir au cœur que tu as! »

C'est sur cette sentence que, d'autorité, se révoltant contre la férocité de l'honneur paternel, Jenny a fait r venir sa fille et lui a ordonné de suivre avec elle le p re et le mari.

Au cours de ce débat, toute la salle avait le cœur

serré. L'auteur, comme dit Molière, la tenait aux entrailles. Nous sentions tous cette maîtrise puissante de l'art qui ouvre les cœurs et domine les âmes. Nous étions pour Montret le taré contre Cauvelin l'incorruptible. Confusément, nous songions à ces drames réels et récents où la femme a trouvé dans son cœur le secret de son devoir, et cette réalité donnait raison à la fiction. Le mari, financier sans scrupules, était coupable devant la loi et infidèle à la foi conjugale; il était condamné, flétri, emprisonné. La femme et la fille ne l'abandonnaient pas; elles pleuraient à la porte de sa prison; elles demandaient pitié pour lui et finissaient par l'obtenir.

Transporté par l'affection de sa femme et la résignation de sa fille, Montret a lutté et vaincu. Sa situation financière était désespérée à la fin du troisième acte; nous le retrouvons quelque temps après, au début du quatrième, remis à flot. L'auteur ne nous dit pas comment s'est fait ce sauvetage, qui n'a pas dû marcher tout seul, mais il faut accorder quelque chose aux besoins du théâtre et, avec les gens de Bourse, tout est possible.

Mais, si Montret est riche, il n'est pas heureux. Il souffre de la double souffrance de sa fille. Souffrance d'amour contrarié, car le père de son fiancé, Richard, a fait cause commune avec Cauvelin et rompu le mariage; mais surtout souffrance dans son affection pour son grand-père et le culte des idées qu'elle lui doit.

Ici encore l'amour vaincra. Le fils de Richard déclare à son père, avec un positivisme de savant, que, somme toute, Montret est une force et que les hommes de sa trempe, passionnés comme des joueurs et braves com e des aventuriers, ne doivent pas être jugés selon les l s de la morale courante. Il persiste à vouloir épouser G -

maine et il faut bien que Richard donne son consentement.

D'autre part, pour sauver sa fille, Montret a supplié Cauvelin de venir la voir et de lui pardonner. Une fois encore, le grand débat s'engage devant la famille réunie et, une fois de plus, Cauvelin est vaincu. Il est demeuré inflexible : si Germaine veut être pardonnée, qu'elle le suive! Mais Germaine refuse.

Essayons de résumer l'impression d'ensemble que nous laisse cette pièce touffue.

L'auteur a bien su ce qu'il voulait, mais son idée maîtresse s'obscurcit parfois dans la complexité des sentiments mis en jeu. La marche de l'action est rapide et elle semble lente. Le style est parfois redondant et flasque. Je n'ai pas encore le texte de la pièce sous les yeux et je ne puis fournir d'exemple, mais, à l'audition, j'avais souvent une impression de rhétorique diffuse. Voyez, par exemple, les deux répliques que je citais plus haut : chacune d'elles se réduirait aisément de moitié et y gagnerait.

J'ai la ferme confiance que M. Devore apprendra vite à choisir et à élaguer dans la complexité des éléments fournis par l'observation. Il pense et il sent avec une justesse et une force, une droiture et une sincérité tout à fait personnelles. Il applique au théâtre cet ensemble d'idées morales sans lesquelles la scène n'est qu'une amusette. S'il a mal écrit cette fois, c'est qu'il a voulu trop bien écrire, et il a fait poncif. Qu'il lui suffise désormais de rendre tout uniquement sa pensée. Comme elle est saine et forte, cela lui fera le meilleur des styles, celui qui est le miroir limpide de la pensée.

18 décembre 1899.

MAURICE DONNAY ET LUCIEN DESCAVES

La Clairière.

La comédie de MM. Maurice Donnay et Lucien Descaves, la *Clairière*, représentée au théâtre Antoine, est une des pièces les plus originales, quoiqu'elle se rattache au mouvement ibsénien, et les plus fortes, malgré quelque disparate, que nous ayons vues depuis que notre théâtre a résolument fait sa place à l'étude des questions sociales. Elle nous éloigne fort des intrigues conventionnelles et des peintures superficielles, des petits sujets et des petits moyens.

M. Donnay est un ironiste qui joue avec ses sujets d'une main souple et gracieuse, quoique vigoureuse et qui fait saigner, mais plus pitoyable que haineux. M. Descaves est un satirique amer et triste qui, dans le roman et le journalisme, sape avec une obstination froide les institutions et les idées qui lui semblent oppressives et fausses. En s'associant, ils n'ont pas tout à fait réussi à fondre leurs manières. Dans la *Clairière*, on entend tantôt du Donnay et tantôt du Descaves; les fines boutades du premier alternent avec les tirades tendues du second. Mais, en somme, dans l'œuvre commune, l'un a mis sa souplesse et l'autre sa fermeté.

Quant à l'ibsénisme que dénote la *Clairière*, entendons-nous sur le sens du mot.

La langue courante désigne par là le symbolisme qui n'est qu'une part du théâtre ibsénien. Ce théâtre est souvent réaliste, quoiqu'il soit toujours dominé et conduit par une idée abstraite. L'inspiration est tantôt individualiste et tantôt socialiste, car il s'en faut que la pensée d'Ibsen soit une : aucun auteur dramatique n'a varié davantage dans sa conception de la vie et ses points de vue. Ce qui est constant chez Ibsen, c'est le désir d'attaquer une erreur et de mettre en lumière une vérité. Il incarne erreur et vérité tantôt dans un individu, tantôt dans un groupe ; parfois il oppose le groupe à l'individu. En somme, le théâtre ibsénien est celui qui met au premier plan le développement des idées et des théories, par la peinture des caractères et des mœurs.

C'est en ceci qu'il nous a fourni des exemples, non pas inconnus chez nous, car nous avons eu Augier et Dumas, mais il nous a aidés à réagir contre une routine et une futilité théâtrales qui, après ces maîtres, devenaient de plus en plus vaines et absorbantes.

Et c'est par là surtout, c'est-à-dire par le souci des questions sociales et le dédain des petits moyens, que MM. Donnay et Descaves relèvent d'Ibsen. Au reste, Français et Parisiens, talents clairs et logiques, ils ont appliqué à cette dramaturgie des qualités indigènes et personnelles.

Leur sujet, c'est l'étude du collectivisme, de ses principes et de ses effets, de la doctrine sociale qui espère fonder le bonheur humain sur l'abnégation individuelle et la solidarité générale.

Les premiers chrétiens étaient collectivistes et leur ctrine survit encore dans les communautés religieuses. mbre de réformateurs ont essayé dans notre siècle réaliser la même doctrine, en dehors du christia-

nisme et en vertu de principes purement rationalistes. Ainsi Saint-Simon, Fourier et Cabet. Ils ont échoué, mais de nos jours tout un parti politique rêve d'appliquer en grand un système analogue et de petits groupes ont tenté cette application en détail avec peu de succès il est vrai.

Pour donner tout de suite mon opinion et n'avoir pas à discuter par le menu avec MM. Donnay et Descaves, je dirai qu'à mon sens le collectivisme n'est possible qu'avec la foi et non avec la raison. La foi est seule assez puissante pour imposer à la perversité et à l'égoïsme humains une discipline de renoncement matériel et d'effort constant vers l'amélioration morale. La raison, elle, est obligée de supposer avec J.-J. Rousseau que l'homme est foncièrement bon, et il ne l'est pas. Puis, elle est trop froide, trop peu sentimentale, pas assez persuasive pour dominer nos mauvais instincts.

Enfin, le collectivisme chrétien impose les vœux d'obéissance, de pauvreté et de célibat; il supprime ainsi la rivalité des intérêts. Le collectivisme moderne, en s'appuyant sur la liberté, la recherche du bien-être et la famille, introduit dans le phalanstère la diversité et la lutte. De là un germe fatal de dissolution.

Les auteurs de la *Clairière* l'ont bien vu. Leur « colonie » collectiviste finit par se dissoudre, mais ils pensent que la doctrine porte en elle un germe de vérité qui grandira et se fortifiera par la suite des expériences.

S'ils ont tort ou raison, l'avenir le dira, mais à d'autres qu'à nous. En attendant, ils nous offrent un tableau d'une exécution vigoureuse et attachante, une peinture qui donne non seulement la ressemblan e, mais l'illusion de la vie. Leur œuvre est dramatiqu et belle.

Ils supposent qu'un groupe d'ouvriers et de paysa s,

gagné aux doctrines collectivistes, s'est installé dans une ferme, « la Clairière », que lui a légué un bienfaiteur ironique, un misanthrope persuadé que l'expérience échouera et qui n'a pas d'autre but que de jouer un tour de sa façon à des idées qu'il déteste. L'âme de la petite colonie est un tailleur, utopiste et généreux, Rouffieu. Autour de lui se détachent du groupe des colons un ébéniste sentimental et sceptique, Collonges, un peintre en bâtiment, Poulot dit Capoul, un chemineau recueilli et soigné par la communauté, le père Nu-Tête. Puis les femmes, celle de Rouffieu, Adèle, vicieuse et méchante, un trio de commères foncièrement peuple, Mmes Ménessier, Beau et Testud.

La colonie s'augmente d'un médecin philosophe, le docteur Alleyras, de sa maîtresse, — ou plutôt de sa femme libre, car il est marié à une femme légitime qui s'est refusée au divorce, — et d'une institutrice, Hélène Souricet. Le ménage du docteur et l'institutrice ont été poussés vers la colonie par la haine d'un politicien, Verdier. Le médecin n'a pas voulu servir les intérêts de Verdier qui a soulevé sa petite ville contre le faux ménage, et l'institutrice a été séduite par le fils de Verdier.

Tous ces personnages sont vrais et fermement tracés. L'action qui les met aux prises est conduite de manière inégale, avec des lenteurs dues à l'exposition trop longue de théories abstraites, mais avec une logique constante, une énergie maîtresse d'elle-même, un intérêt toujours soutenu, une vraisemblance très suffisante. Au cours de ces cinq actes, il y a plusieurs scènes maitresses, d'une vie et d'un relief saisissants : ainsi, au premier, la confidence de l'institutrice au médecin; au second, le tableau de la colonie; au quatrième, une scène d'amour entre Collonges et l'institutrice, le conseil de famille qui se termine en querelle

violente, un drame qui éclate entre Rouffieu, sa femme et Collonges. Même dans les parties les moins bonnes, un coin de scène, un court récit, une simple réplique sont d'un art supérieur.

Le défaut principal de la pièce serait qu'elle ne se noue guère qu'au quatrième acte. C'est là seulement que le dessein des auteurs se laisse voir tout à fait.

Ils y montrent en développement les germes de dissolution que la colonie porte en elle. L'égoïsme, la faiblesse et la méchanceté inhérents à la nature humaine et insuffisamment comprimés, éclatent et font leur œuvre habituelle. L'amour surtout, la passion éternelle, fatale et dissolvante, l'amour père de la haine, désunit par la jalousie ces hommes et ces femmes.

Un colon, un paysan, trompe les associés sur les marchés dont ils le chargent. Un autre, ouvrier parisien, se grise régulièrement. Les femmes détestent Mme Alleyras et Hélène Souricet, trop fines et trop « distinguées » pour elles. La femme de Rouffieu, Adèle, une sensuelle qui s'ennuie, fait des avances à Collonges, qui les repousse, car il est amoureux d'Hélène Souricet, et Adèle, furieuse, écrit une lettre anonyme à Verdier, pour dénoncer Collonges comme réfractaire.

Ainsi la colonie de la solidarité est devenue une maison de faubourg pleine de commérages venimeux, une caserne de gendarmerie en discorde, un enfer. Elle va se dissoudre.

9 avril 1900.

ÉMILE FABRE

La Vie publique.

La cause du peu de succès qu'ont obtenu jusqu'ici les pièces politiques ou sociales me semble venir de ce que leurs auteurs ne parvenaient pas à se déprendre de leurs préférences personnelles, c'est-à-dire qu'ils faisaient œuvre de sectaires plutôt que d'artistes. Or ils ne s'adressaient pas seulement à leur parti, mais à un public mêlé, auquel il aurait fallu cette moyenne de vérité qui plaît à la majorité des hommes. Ils faisaient violent, c'est-à-dire faux. Au lieu de créer des personnages vivants, ils parlaient eux-mêmes par la bouche de leurs acteurs.

Je ne connais qu'un exemple de sectaire qui ait réussi à faire œuvre de théâtre, avec le désir dominant de servir son parti et ses passions. Il s'appelait Aristophane et avait du génie. Les simples hommes de talent, même d'un talent très grand, n'ont réussi dans la comédie politique ou sociale qu'en faisant un effort d'impartialité. Ainsi Beaumarchais dans le *Mariage d- Figaro* et Emile Augier dans le *Fils de Giboyer*. Ils p gnaient au vrai, qualités et défauts, les comtes A naviva et les marquis d'Auberive.

'est pour avoir fait le même effort, avec un talent v oureux et probe, que M. Emile Fabre vient de rem-

porter un grand et légitime succès au théâtre de la Renaissance avec la *Vie publique*.

Il s'est proposé de peindre un type de politicien, ni bon ni mauvais, plutôt bon, un homme foncièrement honnête, mais qui subit l'influence inévitable et mauvaise de son milieu. Ce type et ce milieu, M. Fabre les a représentés avec cette justesse de l'œil et de la main, ce sentiment du choix et de la proportion, ce don de la forme scénique, cette prédominance de l'action et cette rareté de la tirade, qui procurent assez l'illusion de la vie et de la vérité, pour obliger chacun de nous, même heurté dans ses partis pris, non seulement à supporter cette peinture, mais à s'y plaire.

La scène de la *Vie publique* est à Salente, la cité idéale de Fénelon, mais ce nom cache ici une ville de nos jours et de notre pays où les actes et les paroles ont assez de caractère, et d'accent pour qu'il soit facile d'y reconnaître Marseille, patrie de l'auteur. Le maire, Ferrier, un homme droit et bien intentionné, administre au mieux de la justice et de l'intérêt général; il résiste avec énergie aux partis et aux individus qui essayent de le tirer à eux.

Pourtant il est lui-même d'un parti, le sien, celui qui l'a poussé et est arrivé avec lui au pouvoir. Et ce pouvoir, il l'aime. Aura-t il assez d'abnégation et de fermeté pour maintenir sa ligne de conduite, c'est-à-dire pour rester honnête, au moment inévitable où il lui faudra choisir entre sa conscience et son intérêt?

Ce moment arrive avec les élections municipales; trois listes sont en présence ; la sienne, celle du parti légitimiste et celle du parti socialiste. La majorité est incertaine. Pour la fixer, il faut user de diplomatie, c'est-à-dire consentir à des alliances, des manœuvres, des compromis, etc., bref se résigner aux tripotages

plus ou moins louches qui sont les procédés nécessaires de toute politique.

Ferrier commence par résister. Il refuse notamment un marché que lui offre le sénateur Guébriant. Ce Guébriant s'est compromis dans une affaire de pots-de-vin et Ferrier en possède la preuve écrite. Que Ferrier rende cette preuve et Guébriant fera voter ses amis pour lui. La « bonne amie » du sénateur vient le dire au maire. Ferrier n'accepte pas le marché. Il garde la pièce et éconduit la solliciteuse.

Ce puritanisme fait hausser les épaules au premier adjoint Astrand, homme pratique, voire cynique, type du politicien résolu et endurci, qui n'a qu'un principe, c'est que, en politique, une seule chose importe : le succès.

Un autre moyen de déplacer la majorité s'offre à Ferrier. Un prêtre est accusé d'attentat aux mœurs. Si le crime est établi, le parti légitimiste s'écroule. Mais ce crime est plus que douteux.

« Qu'importe, fait Astrand. Arrêtons et poursuivons. Il sera toujours temps de rendre un arrêt de non-lieu, après les élections. » Ferrier refuse encore.

Astrand lui indique encore divers moyens d'agir sur les électeurs : travaux d'édilité, subventions à des grèves, campagnes de presse. Refus obstiné de Ferrier.

Décidément ce maire refuse trop. Nous nous étonnons qu'il ait été élu une première fois et qu'il se soit maintenu cinq ans au pouvoir. Nous nous étonnons surtout que son parti, après cette longue épreuve d'un caractère si entier et si gênant, continue à l'accepter pour chef. Mais cet excès de raideur était néeessaire à l'auteur pour rendre d'autant plus sensible le fléchissement graduel et la capitulation finale de son héros. C'est là son *postulatum*.

En face de Ferrier et d'Astrand se dresse la physio-

nomie opposante du marquis de Riols, chef du parti légitimiste. Celle-ci est au moins aussi bien campée que celle d'Astrand. De manières élégantes et de politesse hautaine, le marquis est pétri d'orgueil solitaire et intraitable sur les principes. En fait il se montrera aussi peu scrupuleux sur le choix des moyens que ses adversaires. Il n'y a pas de gentilhommerie qui tienne : on fait de la politique ou on n'en fait pas.

Pour nous présenter ces personnages et leur situation réciproque, l'auteur n'emploie pas moins de deux actes, quelque peu lents, confus, de contexture lâche. Il y mêle même un bout d'intrigue bien usé, car il a traîné partout : le fils du noble marquis de Riols aime la fille du bourgeois Ferrier et le marquis jure par ses ancêtres qu'il ne consentira jamais à ce mariage.

Les deux actes qui suivent vont nous dédommager amplement.

Le premier des deux nous offre une des scènes les plus fortes, les plus neuves et les mieux faites qui existent dans le théâtre contemporain. Il met en scène la confection d'une « liste de conciliation ». C'est la cuisine électorale prise sur le fait, avec assez de justesse, de vivacité et de piquant pour que son spectacle nous semble aussi savoureux dans cette fiction qu'il est répugnant dans la réalité.

Aucun des deux principaux partis en présence, le socialisme bourgeois et le cléricalisme légitimiste, n'étant sûr de la majorité, ils sont entrés en conférence après un premier scrutin, pour dresser, en vue du ballottage, une liste où chacun d'eux inscrira un nombre de candidats proportionnel aux voix dont il dispose. Tripotage parfaitement immoral, mais d'usage constant. Ferrier y a longtemps résisté, mais il a dû consen[tir] ou abandonner décidément cette écharpe à laquelle [il] tient comme un ministre à son portefeuille. Il a fi[ni]

par céder; l'homme de bronze est en voie de fusion.

Et voici, avec Ferrier, Astrand et le marquis de Riols, les cuisiniers politiques, qui prennent place autour d'une table : Mgr de Bellemont, vicaire général, onctueux et fin; le banquier israélite Lévy, dévoué à la bonne cause comme plusieurs de ses pareils, et caressé par l'évêché, auquel il offre des nappes d'autel; Mme Errazura, une vieille dame réactionnaire comme feu Metternich; le jésuite de robe courte Bouchonnet, crasseux et fielleux. Chacun de ces personnages va dire exactement et nettement tout ce qu'il doit dire et rien de plus, selon la vérité de son caractère et de son rôle, sans exagération ni confusion. L'homme qui a écrit cette scène-là a fait décidément ses preuves de grande maîtrise, sa pièce a beau manquer d'enchaînement et de proportion, laisser voir quelque gaucherie dans la suite et la conduite des scènes, un acte comme celui-ci emporte tout.

Sur la proposition de Lévy, la présidence est offerte à Mgr de Bellemont, qui l'occupe avec toute la finesse et toute l'onction cléricales, modérant les uns par les autres, conservant son sang-froid au milieu des violences, accordant les prétentions, faisant la part à chaque appétit et surtout dirigeant le débat au mieux de sa propre cause.

Peu à peu « roulé » par la diplomatie du président et pressé par ses amis, Ferrier a fait toutes les concessions qu'il s'était juré de ne pas faire.

Entre temps, nous avons eu deux scènes, pas bien neuves, mais bien faites, qui ont varié l'acte et préparé le dénouement. André de Riols et Cécile Ferrier se sont juré d'être l'un à l'autre et ont gentiment roucoulé le d classique. Le marquis de Riols a signifié à son fils, a nom des ancêtres, qu'il n'épouserait jamais cette p ite roturière de Cécile Ferrier, et André en a profité

pour lancer au nez paternel deux tirades faciles, mais vibrantes, qui définissent dans un ramassis rigoureux les droits éternels de l'amour et la honte des compromis politiques.

Je préfère de beaucoup la scène qui termine l'acte par un mot de haut comique, un de ces mots où un caractère et une situation se marquent au complet. Ferrier vient de chasser un journaliste qui lui proposait de mener en sa faveur une campagne de calomnies. Il lui a dit son fait avec une colère cinglante. A peine cet homme a-t-il refermé la perte que Ferrier se mord les doigts et, sa colère tombant à plat, il se dit :

« Je crois que j'ai fait une gaffe! »

Avec ces vieux effets et ces parties neuves, le succès de la pièce était désormais assuré. Le quatrième acte l'a pleinement confirmé et justifié. Il nous montre la dernière journée de la lutte électorale. Le scrutin est dépouillé dans les diverses sections et les résultats partiels arrivent l'un après l'autre dans le cabinet de Ferrier, qui les additionne fiévreusement, avec le concours de ses amis et de sa fille Cécile, qui lui sert de secrétaire en chef. Résultats tantôt bons et tantôt mauvais. Alternatives de crainte et d'espérance.

Et selon que la liste Ferrier monte ou baisse, on se presse ou l'on se fait rare autour de lui. Un moment la bataille semble décidément perdue; aussitôt, c'est le vide : Ferrier reste seul avec sa fille. Il se lamente et elle le console. Il rappelle ses efforts, ses services, ses sacrifices; il dit amèrement leur fait à la méchanceté, à la vilenie, à l'ingratitude des hommes. Avec quel soulagement il va sortir du bourbier politique et se mettre à vivre proprement, en brave homme.

Mais une rumeur passe au loin. Ferrier sursaute. I voix tremblante, il dit à sa fille :

« Tu entends? Ils crient : « Vive Ferrier! »

Mais non ; il a mal entendu et après ce sursaut d'espoir, le malheureux retombe au plus bas de l'accablement.

Il n'y tient plus et court aux nouvelles, tandis que Cécile occupe la scène en devisant avec un amoureux. Tout à coup une clameur formidable éclate, se rapproche, gronde dans l'escalier et une trombe humaine fait irruption dans le cabinet, roulant dans son tourbillon un Ferrier éperdu et radieux, un Ferrier vainqueur, qui pleure et rit, serre les mains et embrasse au hasard.

Une femme le suit, l'amie de Guébriant entrevue au premier acte. Poussé par elle, Ferrier court à son bureau, en tire la pièce compromettante pour le sénateur véreux et la remet à la dame. Cette remise est le prix de la victoire; Guébriant a fait voter ses amis pour Ferrier, qui se trouve ainsi avoir fait alliance avec les cléricaux, les socialistes et les chéquards. Il a sacrifié sa conscience et son intérêt électoral : la France compte un politicien de plus.

Et tout le long de cet acte, outre la reprise du *duettino* amoureux, fourmillent les traits de vérité pittoresque : l'huissier insolent ou obséquieux envers les amis de Ferrier, selon que leurs actions montent ou baissent; le zingueur qui vote contre la liste ouvrière, parce qu'elle emprunte des noms à tous les corps d'état, sauf aux zingueurs; le brave garçon convaincu et désintéressé qui fait le coup-de-poing pour ses idées, revient de la bataille avec la mâchoire en sang et l'œil poché, ne tient qu'à la victoire et n'obtiendra pas une miette du butin, que les habiles se sont déjà partagé, après s'être réservés jusqu'au bout.

Il n'est pas jusqu'à l'intrigue banale d'André de Riols et de Cécile Ferrier qui n'ait fourni un trait de vérité au tableau : le marquis de Riols finit par consentir au mariage comme prix de la part obtenue par son parti dans le gâteau électoral.

21 octobre 1901.

ANATOLE FRANCE

Les Noces corinthiennes.

Les *Noces corinthiennes* de M. Anatole France avaient-elles été composées en vue du théâtre? Je ne sais, mais ce qui est certain, c'est que l'auteur, avec la fière nonchalance de l'artiste, qui goûte plus la joie d'enfanter sa pensée que de la produire aux yeux de la foule, ne s'était guère inquiété de trouver une scène pour elles. Porel avait annoncé l'intention de les jouer, au temps où il dirigeait l'Odéon, mais il n'avait pu la réaliser. Elles étaient donc restées dans le livre, un livre où les délicats admiraient en elles une des plus parfaites et des plus originales productions de l'école parnassienne. Puis l'auteur était devenu un des premiers prosateurs et les plus en vue de notre temps. *Thaïs*, le *Lys rouge*, *Jérôme Coignard* et *M. Bergeret* avaient grossi de tous ceux qui lisent le groupe primitif qui admirait discrètement le poète. Désormais les *Noces corinthiennes* étaient guettées par le théâtre. M. Ginisty a eu le bonheur de les obtenir.

Elles ont brillamment réussi, et d'un double succès. Il s'est trouvé à l'épreuve scénique, qu'elles avai t cette force propre des situations sans laquelle une œu e sera tout ce qu'on voudra, sauf une œuvre de théâl :. Quant au charme de la poésie, il est devenu encore p s

intense à l'audition qu'à la lecture. Les beaux vers qui caressaient l'œil dans l'immobilité de la page se sont envolés vers l'oreille ravie.

Ce spectacle attirera-t-il la foule? Je ne sais, et il importe peu. Il faut, pour le goûter pleinement, une culture assez rare. Mais il y a des succès dont la qualité surpasse le degré. Telles pièces à centièmes répandent beaucoup moins de beauté, d'émotion, d'idéal que des spectacles de plus courte carrière, où les grosses et faciles émotions ne trouvent pas à se satisfaire, mais qui élèvent très haut les esprits capables de les suivre. Puis, je répète que la force dramatique est dans celui-ci.

L'inspiration des *Noces corinthiennes* n'est pas seulement, comme on l'a dit, la pensée de Renan sur les origines du christianisme. Celle de M. France est toute personnelle et autremeut hardie. Elle rappellerait plutôt celle de Louis Ménard, le « païen mystique », à qui M. Édouard Champion vient de consacrer un « tombeau » digne de lui. Renan tient pour salutaire la victoire du christianisme sur le paganisme et la dernière expression de sa pensée est dans la *Prière sur l'Acropole*, où il sacrifie Pallas au Christ. M France développe un sentiment tout opposé.

Je pense, pour ma part, comme Renan. Le christianisme a diminué la joie de vivre, mais en plaçant le but de la vie hors de la terre, non seulement il a créé des vertus que le paganisme ne connaissait pas et diminué la somme du mal et de la souffrance, — ce qui compense amplement l'affaiblissement, et non la mort, de l'amour et de la beauté —, mais il a procuré aux âmes un bonheur qui surpasse tous les plaisirs matériels, celui de croire et d'espérer.

Au demeurant, les deux thèses sont également dramatiques. Que l'on regarde comme un bienfait ou comme un malheur la victoire du christianisme, cette

victoire a été amenée par une lutte déchirante. Mettez en scène cette lutte et incarnez le conflit des croyances dans des êtres vivant et souffrant, meurtris et déchirés par elles, c'est tout ce que j'attends, moi, spectateur, de vous, auteur dramatique, pour peu que ma foi, ou simplement mes préférences historiques, ne m'aient pas rendu incapable d'entendre et de comprendre autre chose que mon parti pris, pour peu surtout que je sois sensible à l'art.

Cette lutte de deux croyances abstraites, incarnée dans un couple d'amants, et le drame qui a changé la face de la terre, concentré dans un petit groupe, image fidèle du monde ancien, M. Anatole France les a mis en pleine lumière. Il les a déroulés avec la logique et la concentration qu'exige le théâtre.

Et de quelle forme originale et exquise, d'un charme unique, il les a revêtus! Son vers est composite et personnel. Il teint de couleur homérique la pensée alexandrine; il fait songer tantôt à Racine pour l'harmonie coulante, tantôt à André Chénier par la fermeté du contour. Et il n'a pas cette généralité des termes qui atténue volontairement le relief dans la poésie racinienne, non plus que la dureté un peu sèche qu'offre parfois le ciseau de Chénier dans le travail du marbre antique. Certes, je ne me donne pas le ridicule de comparer un contemporain à un Racine et à un Chénier. Mais, qu'il impose le rapprochement, cela suffit à marquer sa place.

La scène est à Corinthe, la cité voluptueuse, assise entre les deux Grèces et les deux mers, dans une famille où le christianisme a pénétré, remportant une victoire incomplète : la mère, Kallista, pousse la f[illegible]i nouvelle jusqu'à l'ascétisme, mais le père, Herm[illegible]s, vigneron impénitent, reste fidèle aux anciens die[illegible], Dionysos en tête, et la fille, Daphné, inclinant ver[illegible]a

foi maternelle, mais encore imprégnée de sentiments païens, espère concilier le culte du Christ avec le doux penchant qu'Eros met au cœur des vierges.

Car elle aime un beau marin, Hippias, et elle lui engage sa foi, au moment où il part pour un dernier voyage, celui qui, en faisant sa fortune, lui permettra d'assurer le bonheur de son foyer.

Elle est toute à l'absent, lorsque survient sa mère Kallista. Minée par un mal mystérieux, Kallista voudrait guérir et vivre, non pour elle, mais pour Christ, dont elle répand la parole et dont elle augmente le troupeau. Despote et violente, comme tous les fanatiques, elle voue sa fille à l'époux céleste, sans la consulter. Docile et désespérée, passive par amour filial, Daphné se courbe sous l'immolation.

Père et mère, fille et amant, tous ces personnages sont expressifs et vrais, justes et sobres comme des statues grecques, des statues qui parleraient le langage de l'Anthologie. Et déjà ils nous procurent deux grandes scènes, fermement posées et conduites, l'engagement des fiancés et la consécration de la fille par la mère.

Hippias revient, riche et confiant. Il est accueilli par Hermas avec la cordialité antique et la ronde bonhomie du vigneron. La nuit tombe et le gynécée est clos. L'hôte s'arrange donc pour dormir dans le vestibule. Il est réveillé par l'entrée d'une jeune fille : c'est Daphné, qui vient confier sa peine aux étoiles.

Les deux fiancés se reconnaissent et Hippias ouvre ses bras. Daphné recule. Elle dit son triste serment. Hippias maudit le dieu inconnu qui lui prend sa fiancée.

Alors s'engage le duel des deux religions, celle de la terre, qui veut le bonheur immédiat, celle du ciel, qui l'ajourne. Hippias lutte sans comprendre et Daphné résiste, plutôt par piété filiale que par conviction. Aussi

la tiédeur de la jeune fille est-elle vaincue par l'ardeur du jeune homme.

Ceci est encore une très belle scène, à la fois vivante et abstraite, où deux âmes individuelles symbolisent les deux croyances qui se disputent le monde.

Réveillée par la conversation des amants, Kallista survient. Elle chasse Hippias et reprend jalousement sa fille.

Que va faire Daphné? Mourir, puisqu'elle ne peut être ni à son amant, ni au Dieu de sa mère. Elle se procure du poison chez une vieille magicienne, et donne rendez-vous à Hippias devant le tombeau familial. Elle feindra de vider devant lui la coupe nuptiale et boira la mort.

Ici est la seule objection que je ferai à la fable de M. Anatole France. Il me semble que le suicide n'est ni grec, ni chrétien. Pour avoir risqué celui-ci, l'helléniste doit avoir ses autorités, mais je ne les connais pas.

Daphné vient de déposer la coupe vide, lorsque arrive, suivi de ses fidèles, l'évêque Théognis. Il sait la violence morale que Kallista a exercée sur sa fille; il ne veut pas qu'une épouse ainsi contrainte soit offerte à Christ; il a résolu de relever la mère et la fille de leurs serments.

Trop tard, hélas! Daphné avoue ce qu'elle vient de faire et l'évêque ne peut que bénir *in extremis* le mariage des deux fiancés.

Telle est la fable puissante et simple que revêtent les vers les plus parfaits peut-être de l'école parnassienne. M. Anatole France a également évité l'impassibilité froide de son groupe et l'égotisme exubérant des romantiques.

3 février 1902.

A. GUINON

Décadence.

I

M. Albert Guinon vient de publier sa comédie, *Décadence*, qui allait être représentée au Vaudeville, cet hiver, lorsqu'elle fut interdite par la censure, et il en appelle à la critique de l'arrêt administratif. Jugeons, puisqu'il faut juger, et la pièce et l'interdiction.

Décadence est une pièce sociale, prise dans le vif le plus vif de nos mœurs actuelles. Elle met en présence la noblesse et les juifs, l'aristocratie de naissance, qui se meurt et s'abaisse faute d'argent, car elle veut continuer de jouir sans travailler, et l'aristocratie d'argent, qui prétend acheter par des alliances avec l'autre des titres et un rang qui ne devraient pas être vendus.

Il y a des deux parts erreur et faute égales, mais ce conflit est éminemment dramatique : toute lutte l'est par elle-même et celle-ci s'exerce sur le terrain favori du théâtre, qui est le mariage.

Le sujet est donc très beau, mais il est encore plus dangereux. Il traite des passions ardentes et il doit le faire avec cette impartialité sans laquelle le théâtre tourne au pamphlet.

M. Guinon a-t-il trouvé la forme scénique qui pouvait changer nos polémiques en œuvre d'art? A-t-il assez

dominé ses propres sentiments pour traiter son sujet en lui-même et pour lui-même?

L'analyse de la pièce va nous le dire.

Le duc de Barfleur se trouve ruiné par sa faute et toute sa famille l'y a aidé. Sa fortune est allée chez les filles et les couturiers. Son fils Enguerrand est une simple brute, un Hercule sans idées, qui exerce assidûment ses muscles pour briller au cirque Molier, où il donne, avec quelques amis de son monde, des représentations privées, tantôt aux cocottes et tantôt aux femmes du monde. Ce n'est pas lui qui se ruine avec les femmes, car il est misogyne par hygiène, mais son vieux marcheur de père vaut pour deux. Sa sœur Jeannine fait de fortes notes chez Doucet, au moins égales à celles de Mlle Teinturier, la maîtresse de son père.

Malgré sa longue lignée d'ancêtres et sa valeur personnelle, — il a représenté la France dans plusieurs ambassades, — le noble duc a perdu cette fleur de délicate fierté sans laquelle il n'y a plus de noblesse d'aucune sorte. Il fait à sa fille cet aveu ingénu :

« Pilgrim, le nouveau restaurateur, vient de m'offrir la forte somme pour que je dise du bien de sa cuisine. »

Et il a accepté cette forte somme. Ce diplomate est mûr pour les grandes transactions.

Jeannine aime un homme de son monde, le marquis Maurice de Chérancé, viveur ruiné à fond, comme le duc, et par les mêmes moyens, élégant de manières et soigné de tenue, au total parfaitement nul. Cet inutile paye Jeannine de retour, mais comment l'épouser? Elle est coûteuse et il prétend, comme elle, continuer la vie élégante.

D'autre part, Jeannine est recherchée en mariage p un fort riche faiseur d'affaires juif, Nathan Strohman fils d'Abraham. Nathan n'est qu'avide et peu scru

leux, au demeurant sans tares notoires : Abraham a fait tous les métiers en Orient et ailleurs, entre autres celui de marchand d'esclaves. Nathan est amoureux; il désire passionnément Jeannine pour elle-même. Abraham tient à ce mariage parce qu'il lui ouvrirait le grand monde et serait la lessive de son passé bourbeux.

Les Strohmann ont rassemblé sous main toutes les créances signées par le duc, et, nettement, durement, cyniquement, ils viennent lui mettre le couteau sur la gorge : il accordera la main de Jeannine à Nathan ou il sera vendu.

« Ma fille, dit le duc à Jeannine, sauve-moi ou plutôt sauve-nous. »

Après une discussion assez molle avec son père, suivie d'une courte explication avec Chérancé — de laquelle il résulte clairement que l'avenir, c'est-à-dire l'adultère, leur reste, — Jeannine consent au mariage avec un homme qui lui fait horreur de toutes manières — par sa personne, sa religion et sa race, — pour cette raison fort simple qu'elle-même et son père ont besoin de luxe. La fille des croisés se vend, très cher, mais elle se vend.

Mlle Jeannine de Barfleur est devenue Mme Nathan Strohmann et reçoit à dîner ses amis, tous gens de son monde. Ces gentilshommes font honneur à la table de Strohmann, mais ils n'ont pas la digestion reconnaissante. Ils payent cette hospitalité en épigrammes si violentes qu'elles en sont grossières. Nathan et Abraham font à mauvais jeu bon visage, Nathan, parce qu'il aime passionnément sa femme, et Abraham parce qu'il suffit à son bonheur de causer avec des princesses, des marquises et des comtesses, même impertinentes. Seule, la vieille mère Rébecca Strohmann boude et grogne; elle a vu le mariage sans enthousiasme et son sang bout aux moqueries.

Au reste, le ménage Nathan-Jeannine va fort mal. Jeannine témoigne à son mari le dédain le plus insultant et flirte à fond avec Chérancé. Aux observations de son mari elle répond :

« Vous voulez que M. de Chérancé espace désormais ses visites? Dites-lui, d'homme à homme, en le regardant bien dans les yeux, que vous lui défendez de venir aussi souvent chez vous. »

Et, Chérancé entrant, elle rompt l'entretien conjugal en lui disant à la barbe de son mari :

« Maurice, voulez-vous m'offrir le bras jusqu'à ma voiture? »

Un homme ordinaire retiendrait sa femme et mettrait le flirteur à la porte. Nathan les laisse sortir, bras dessus, bras dessous.

Nous voici maintenant au cirque Molier, dans le foyer des artistes. La fleur de l'armorial français est là, groupée autour d'Enguerrand de Barfleur. Le duc de Nevers est en clown et le duc de Bourgogne en homme-serpent. Comme dit un des personnages, « c'est la foire du Trône ». Un lot de cocottes, en amazones ou en montreuses de bêtes variées, pigeons et lapins, complète la troupe.

Tandis que la représentation suit son cours, le foyer se vide. Il sert à deux explications, l'une de Jeannine avec Chérancé, l'autre de Jeannine avec son mari. Jeannine a résolu d'être à Chérancé et lui promet d'aller le lendemain chez lui. Avec son mari, qui vient pour la seconde fois lui enjoindre de cesser un commerce compromettant, elle lâche les écluses de sa haine, dans une des scènes les plus violentes où l'illogisme, l'orgueil, les préjugés, les bravades d'une femme, tou l'*impotentia muliebris*, se soient déchaînés et étalés théâtre. Elle lui dit :

« Par la force on a pu nous unir, mais rien

pourra nous mêler.... Ce sont nos deux races qui se heurtent et se repoussent...; ce sont nos deux sangs qui bouillonnent l'un contre l'autre.... Le mariage m'avait fait déchoir; c'est l'adultère qui me relèvera!... Il y a dix mois, entendez-vous, depuis le jour même de mon mariage, que le marquis est mon amant! Qu'importe qu'il m'ait ou non possédée?... Dans un regard, un sourire, un serrement de main, je me donne à lui tout entière, tandis que vous, en me prenant des pieds à la tête, vous n'avez jamais rien eu de moi. »

Un homme ordinaire étranglerait sur place cette furie; Nathan se contente de protester, bien faiblement. Cette fois encore il déclare qu'il ne se battra pas avec Chérancé.

Jeannine rompt l'entretien en disant que, le soir même, elle ira rejoindre Chérancé — et derechef Nathan la laisse partir.

La dame le fait comme elle le dit. Nous la retrouvons chez Chérancé, avec qui elle a passé la nuit. Nathan vient la chercher et elle lui annonce qu'elle va partir avec son amant, pour vivre avec lui dans quelque village de Provence. Nathan répond :

« Oui, oui, je la connais celle-là!... Une chaumière et un cœur! Vous ferez vous-même vos chapeaux et vos robes, n'est-ce pas, et vous remettrez des fonds au pantalon du marquis?... Pas de bonne, c'est trop cher,... une simple femme de ménage! etc., etc. »

Cette fois, l'altière Jeannine baisse la tête. Nathan a trouvé le seul argument qui pouvait la toucher. Elle préfère tout, même la vie commune avec l'homme qu'elle exècre, à une existence étroite et mesquine avec l'homme aimé.

« Je n'ai rien à répondre, fait-elle.... Me voici.... Imposez-moi le joug. »

Et elle se laisse emmener, et Chérancé, enfermé

dans sa chambre, la laisse partir, et Nathan ramène chez lui sa femme souillée.

Voilà de bien vilain monde. Il nous est impossible de prendre parti pour aucun de ces personnages. Nous assistons à leurs démêlés avec répugnance; nous trouvons toute cette pourriture bonne à coudre dans le même sac et à jeter dans le même égout. Et la plus répugnante est encore cette orgueilleuse Jeannine, qui parle si fort et si longtemps. Elle veut être admirée et nous ne la plaignons même pas. Son cynisme est au-dessus de notre pitié.

Impartialité de l'auteur, dira-t-on. Il a sondé avec la même franchise et la même fermeté une double plaie sociale.

Non, il a poussé des deux côtés la satire jusqu'à l'injustice. Ni les gentilshommes les plus véreux, ni les juifs les plus vils ne le sont à ce degré-là. Il ne se trouvera pas un Barfleur pour se mettre à la solde du gargotier Pilgrim et l'avouer, pas un Nathan qui ne saute à la gorge d'un Chérancé et ne musèle une Jeannine comme une chienne enragée, pas une Jeannine qui, au sortir du cirque, aille partager le lit d'un Chérancé, aussi tranquillement qu'une habituée de promenoir.

Puis, malgré la violence uniforme de la peinture, il est trop visible que les sympathies de l'auteur sont pour les gentilshommes et ses antipathies contre les juifs. Il a pétri ceux-ci de boue et de crachats. Cette violence passe le but. Tout esprit libre n'acceptera certes pas la fière déclaration de la vieille Rebecca Strohmann : « Il n'y a pas au monde une aristocratie qui nous vaille ». Mais il se rappellera le *Marchand de Venise* de Shakespeare :

« Est-ce qu'un juif n'a pas des yeux? est-ce qu'un juif n'a pas des mains, des organes, des sens, des affec-

tions, des passions? est-ce qu'il n'est pas nourri des mêmes aliments, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, échauffé et refroidi par le même été et le même hiver qu'un chrétien? Si vous nous piquez, ne saignerons-nous pas? Si vous nous empoisonnez, ne mourrons-nous pas? Et si vous nous outragez, ne nous vengerons-nous pas? »

Décadence, qui se donne comme une comédie de mœurs, manque donc à la première loi du genre, qui est la vérité de la peinture. Ce n'est pas un coin de la société transporté sur la scène. C'est un pamphlet dialogué.

Sous ces réserves essentielles, je n'ai qu'à louer la verve de colère qui anime la pièce, la flamme ardente qu'elle respire, la qualité d'un style plein, concis et direct, tantôt concentré en répliques courtes et cinglantes, tantôt étalé en tirades brûlantes et rapides. Cette éloquence et ce style feraient mieux à la tribune ou dans le journal, mais ils ont leur valeur propre, et elle est grande.

La censure a-t-elle eu raison d'interdire la pièce? Si elle n'avait pas rempli son office en cette circonstance, *Décadence* tombait sous le coup de la police. On se serait si fortement battu dans la salle, le soir de la première, que la seconde n'aurait pas eu lieu. Deux classes de citoyens, également insultées, auraient commencé par se gourmer, puis se seraient réunis pour imposer silence aux acteurs.

Pourtant le *Prince d'Aurec*, qui traite un sujet analogue, a été joué sans encombre et M. Guinon rappelle lui-même ce précédent en une scène de sa pièce, pour laisser à M. Henri Lavedan son mérite de priorité et réclamer un droit analogue. Le *Prince d'Aurec* gardait la mesure indispensable au théâtre; *Décadence* la dépasse.

La pièce pourra-t-elle, comme l'espère M. Guinon, être jouée « dans un avenir plus ou moins lointain »? Je le souhaiterais de tout cœur, car cela prouverait que les haines dont elle s'inspire se sont apaisées. Or, elles ne prennent guère cette tournure. Je souhaiterais qu'il y eût en France un sentiment et un respect de la liberté assez grands — comme aussi de la décence — pour que la censure fût inutile. Mais nous n'en sommes pas là. Tant que nous n'aurons pas les mœurs des peuples libres, nous devrons supporter que la loi, ou même l'arbitraire, nous protège contre nous-mêmes.

3 juin 1901.

II

J'ai reçu de M. Albert Guinon la lettre suivante :

Douarnenez, 5 juin.

Monsieur,

Actuellement éloigné de Paris, je reçois communication de votre feuilleton de dimanche dernier, que vous avez bien voulu consacrer à *Décadence*.

Je tiens à vous remercier tout d'abord des éloges très significatifs que vous adressez à ma pièce au point de vue artistique, et dont je suis extrêmement flatté, car, venant de vous dans la circonstance, ces éloges ont une saveur et une portée particulières.

Et je vous demande la permission de répondre à certains points de votre article, comptant sur votre courtoisie pour publier ma lettre, et sur votre loyauté bienveillante pour lui accorder l'hospitalité à la place même où vos assertions ont paru.

Je me suis contenté — ma pièce ne s'intitule-t-elle pas *Décadence*? — de peindre un coin pourri de la société contemporaine, et j'ai mis en scène les personnages qui, incarnant le mieux les caractères et les passions de leur race et de leur caste, me semblaient devoir porter le drame qui fait le fond de ma pièce à son plus haut point de puis-

sance et d'intensité. Je persiste à croire que c'est mon droit de peintre social et mon devoir d'auteur dramatique.

Vous m'objectez : « A travers l'antipathie que vous inspirent *tous* ces tristes personnages, votre sympathie va plutôt aux nobles qu'aux juifs! » Mais, certainement, monsieur! Et la raison en est simple. Cette noblesse, si avilie qu'elle soit, est le résidu de notre histoire, et je l'accepte comme on accepte les charges d'un héritage. C'est, si on peut ainsi parler, une pourriture nationale. Et tout en la méprisant, je la préfère à l'autre pourriture importée de Francfort, de Hambourg, de Salonique ou d'Odessa. C'est là encore mon droit strict de dramaturge — surtout de dramaturge français.

« C'est injuste », dites-vous.... Eh! monsieur, qu'entendez-vous par la justice?... La justice?... quelle justice?... la vôtre?... la mienne?... celle du voisin?... Ne pensez-vous pas que la seule question qui se pose en ces matières est de savoir si l'auteur a du talent ou n'en a pas?

Quant au rappel que vous faites du couplet du *Marchand de Venise*, je me permets de vous faire remarquer — et de signaler à vos lecteurs — que vous abondez là précisément dans le sens de ma pièce et que Nathan Strohmann, à la scène huitième du troisième acte, dit à Jeannine :

« Eh! qu'importe que je sois juif et que vous soyez chrétienne?... Un juif est un homme, après tout, un homme qui aime et qui souffre.... Ah! ne me reprochez pas si durement la façon dont je vous ai épousée.... Je vous aimais, tous les moyens m'étaient bons. Si vous m'aimiez, vous m'en aimeriez davantage.... Voyons, pourquoi ne voulez-vous pas m'aimer? Je vous adore, moi!

Et ce n'est pas fini : toute la suite de la scène est, de la part de Nathan, le développement de cette idée là. A ce propos vos souvenirs vous ont simplement trahi.

Vous dites encore : « On se battrait à la représentation de votre pièce! » Voilà qui est vite dit. Sur ce point, où commence l'oracle, où finit le cliché ?... La salle serait houleuse, sans doute, et les spectateurs partagés en deux camps. Mais cela s'est déjà vu maintes fois. Et, sans me donner le ridicule de remuer à mon propos de trop grands souvenirs, je ne puis m'empêcher de vous rappeler qu'un grand nombre des œuvres qui ont fait honneur à notre littérature dramatique ont été jouées précisément dans des conditions de semblable effervescence. Jadis c'était pres-

que la règle. Et il n'y a pas encore si longtemps qu'un certain *Rabagas*, sur ce même théâtre du Vaudeville, fut représenté une centaine de fois devant un public passionnément divisé.

Je ne doute pas, monsieur, que vous ne fassiez paraître dans votre feuilleton cette lettre, que je m'excuse de n'avoir pu écrire plus brève. Il vous semblera juste que ma réponse soit mise ainsi à coup sûr sous les yeux de vos lecteurs, puisque c'est à eux qu'elle s'adresse particulièrement en la circonstance.

Recevez-en d'avance mes remerciements empressés, monsieur, et veuillez agréer, etc.

ALBERT GUINON.

Je ne vois pas du tout ce que les éloges que j'ai donnés au talent de M. Guinon peuvent avoir de « significatif, venant de moi, en la circonstance ». S'il a voulu dire que j'ai dû surmonter, pour le louer, quelque antipathie personnelle pour ses idées ou son sujet, il se trompe et me juge mal. Je ne suis pas de ceux qui mettent dans la critique le parti pris politique ou 'esprit de coterie. J'ai la plus naturelle et la plus parfaite aversion pour ce défaut-là. Le critique qui ne cherche pas uniquement la vérité, abstraction faite de ses préférences personnelles, est tout ce qu'on voudra, sauf un critique.

J'ai si peu contesté le droit de M. Guinon de choisir son sujet que je l'en ai loué, trouvant ce sujet « très beau », mais je persiste à croire qu'il en fait un pamphlet plus qu'une pièce de théâtre et j'ai dit pourquoi. Le pamphlétaire s'inspire de sa passion, s'y abandonne et ne vise qu'à blesser; l'auteur dramatique doit la dominer, s'il l'éprouve, et peindre son modèle de manière à donner l'impression de la vérité et de la vie. Or, il m'a paru que les personnages de M. Guinon ne vivaient pas et n'étaient que les porte-paroles d'une haine politique et sociale.

En nous montrant des nobles et des juifs également vils, M. Guinon réclame le droit de préférer les premiers aux seconds. C'est son affaire, mais, — sans le suivre dans une discussion d'ethnographie qui nous mènerait à des conclusions imprévues, — ce qu'il ne peut pas obtenir de son spectateur ou de son lecteur sans parti pris, et ce qu'il leur demande, c'est de donner raison avec lui à ceux qu'il préfère et qui ont tort. Sa Jeannine nous fait rire de bon cœur lorsqu'elle dit sérieusement à son père, le subventionné du restaurateur Pilgrim :

« Ne regrettez rien, papa .... Vous avez vécu comme vous deviez vivre, en grand seigneur. »

Si une jeune juive disait pareille chose à son papa, quel haro de dérision, voulu par l'auteur!

Non vraiment, cette façon de peser avec deux poids et deux mesures n'est pas conforme à la justice. Et par justice j'entends, avec tous les dictionnaires français, le ferme propos de donner à chacun ce qui lui appartient.

Quant au talent, c'est en effet ce qui importe le plus en littérature. Mais un homme de talent peut employer ce talent à faux. C'est ce qui est arrivé à M. Guinon.

Il craint que j'aie mal compris le passage de Shakespeare que j'ai cité. Je le rassure donc. C'est lui qui n'a pas compris le but de ma citation. Ses juifs ne sont pas des hommes, car ils ne font rien de ce que font tous les hommes dans la situation où il les met. Il les montre incapables de ressentir l'injure et de relever l'outrage, de défendre leurs femmes et de tirer l'épée. Or Shakespeare a dit que les juifs font tout cela, comme les autres hommes.

M. Guinon estime que sa pièce aurait pu être jouée sans excès de trouble pour la paix publique. Sans prétendre au don de prophétie, ni user d'un cliché, je per-

siste à croire le contraire. *Rabagas* raillait spirituellement un parti politique en train de conquérir le pouvoir et *Décadence* invective violemment une classe de citoyens qui ont droit à la protection de la loi tant que la loi subsistera.

10 juin 1901.

LUDOVIC HALÉVY ET HENRI MEILHAC

I

Au théâtre des Variétés : reprise de la *Belle Hélène*.

Ce n'est rien moins, que le chef-d'œuvre du genre ressuscité en 1861 par Hector Crémieux dans *Orphée aux enfers*, avec la collaboration d'Offenbach, et vite conduit à sa perfection par Meilhac et Halévy, associés au même musicien dans une série de pièces dont la plupart, comme la *Belle Hélène*, ont fait le tour de la planète.

Ce genre parut alors si nouveau qu'un mot lui fut spécialement affecté pour le désigner, celui d'*opérette*. Public et critique, Français et étrangers, partisans et adversaires, s'accordèrent pour y voir une forme théâtrale sans précédent. Sarcey en particulier, qui avait, comme tout bon professeur, le goût des théories et des classifications, se plut à en formuler l'esthétique. Il y vit un exemple particulièrement curieux et probant de la manière dont les genres naissent, se développent et meurent.

En réalité, cette forme était si ancienne qu'elle remontait aux origines du théâtre et si durable qu'elle ne disparaîtra qu'avec lui. L'originalité propre du musicien et des librettistes produisait ici une illusion

toute naturelle. Offenbach y élargissait tellement la place de la musique et, dans celle-ci, mettait une verve, un mouvement et une fantaisie d'un caractère si personnel, Meilhac et Halévy lui offraient des thèmes si ingénieusement renouvelés par la nature propre de leur invention comique, que tout cela, partition et parole, semblait d'une nouveauté déconcertante et charmante.

L'opérette n'est autre chose qu'une variété du burlesque et de la parodie, c'est-à-dire de ce genre de travestissement ou de transposition qui produit le comique par l'antithèse entre l'élévation du rang et la familiarité du langage ou la prétention de celui-ci et la bassesse de celui-là. Dans le théâtre grec, les *Grenouilles* d'Aristophane, qui montraient aux Athéniens Bacchus en piteux voyage, et, dans le théâtre latin, l'*Amphitryon*, de Plaute, où les Romains voyaient Jupiter en bonne fortune, seraient de véritables opérettes si ces pièces étaient complétées par une musique du même caractère. Chez nous, telles comédies-ballets de Molière, comme le *Bourgeois gentilhomme*, sans parler de son *Amphitryon*, imité de Plaute, se rangent encore plus exactement dans la même catégorie, grâce à l'importance de la partie musicale. Entre ces pièces et celles où l'on a voulu voir un produit exclusif du second Empire, il n'y a que des différences d'exécution, non de nature. Lorsqu'au XVII[e] siècle Boileau traitait le burlesque, pris en soi, avec autant de sévérité que nos modernes moralistes ont fait pour l'opérette, il atteignait du même coup les anciens qu'il vénérait en bloc et ceux des modernes qu'il aimait le plus, comme Molière.

Pour nous autres Français, entre les diverses formes du burlesque, nous avons toujours pratiqué le plus volontiers celle qui s'applique, comme *Orphée aux enfers* et la *Belle Hélène*, à l'Olympe gréco-latin.

Longtemps nourris de l'antiquité par l'éducation classique, nous nous dédommagions des ennuis scolaires et de l'admiration commandée en « blaguant » les dieux et les héros. Trouvant chez un compositeur de leur temps le génie de la parole musicale, Meilhac et Halévy n'ont fait, par leur association avec lui, que rajeunir un genre national. Je le constate à leur décharge et à leur louange. Ils n'ont pas inventé une espèce particulière d'irrévérence comique, mais, en continuant leurs devanciers, ils l'ont marquée de leur originalité propre, et surtout ils l'ont ramenée à la dignité littéraire.

Car, depuis Molière, le genre était fort déchu. Sauf de rares exceptions, il était relégué au théâtre de la Foire, dans ces spectacles populaires qui amusaient les acheteurs et les badauds des deux grands marchés périodiques de l'ancien Paris, au faubourg Saint-Germain, sur la rive gauche de la Seine, et au faubourg Saint-Laurent, sur la rive droite.

Là, malgré les persécutions incessantes de la Comédie-Française et de l'Opéra, qui défendaient âprement leurs privilèges, d'ingénieux et tenaces entrepreneurs montraient dans leurs « loges » d'abord des acrobates, improvisateurs de *lazzi* et chanteurs burlesques, comme nos clowns, puis des comédiens jouant de vraies petites pièces, où tantôt le chant dominait, pour échapper aux poursuites de la Comédie-Française, tantôt le dialogue, pour esquiver celles de l'Opéra. Lorsqu'il n'y avait plus moyen de ruser avec leurs persécuteurs, ils avaient recours aux marionnettes parlantes ou aux pantomimes avec écriteaux explicatifs.

L'histoire du théâtre de la Foire vient d'être racontée par M. Maurice Albert dans un livre fort instructif et fort intéressant.

Vous y verrez, en particulier, la persistance timide et obstinée du burlesque. Vous y verrez aussi quelles analogies essentielles de sujets, de facture et d'esprit les pièces du théâtre de la Foire offrent avec nos modernes opérettes.

La mythologie et l'antiquité classiques y tiennent une large place. La querelle des Anciens et des Modernes, soulevée en 1687 par Perrault, continuait avec acharnement et, malgré l'anathème lancé par Boileau sur cette hérésie, les anciens avaient beaucoup d'adversaires et les modernes beaucoup de partisans. Il va de soi que les auteurs de la Foire exploitaient de leur mieux cette querelle, comme sujet d'actualité, et aussi qu'ils se rangeaient dans le camp moderne. Ils étaient des irréguliers et des indépendants, donc ennemis-nés de la tradition et de la règle. Quant à leur public, il était juste assez frotté de lettres anciennes, par commerce direct ou vague influence du milieu, pour prendre intérêt aux sujets antiques.

Aussi, dès que le théâtre de la Foire, longtemps inédit, commence à publier ses pièces, une des premières que l'on y relève, en 1705, traite le sujet même qui sera repris par Meilhac et Halévy pour leur début dans l'opérette. C'est le *Ravissement d'Hélène, la Prise et l'embrasement de Troie*, par Fuzelier.

A vrai dire, la ressemblance entre Fuzelier et nos contemporains s'arrête au point de départ. Fuzelier ne fait que rappeler dans un prologue le rapt de l'épouse de Ménélas par le berger Pâris. Ce prologue consiste dans le récit que Francœur, soldat de l'armée troyenne, fait à Mme La Ramée, vivandière de son régiment, des circonstances où l'aventure s'est produite, et dans leurs réflexions sur les conséquences qu'elle peut avoir. Vient ensuite, entre l'artificieux Ulysse et le traître Sinon, une conférence sous la tente, où e

machine l'introduction dans Troie du fameux cheval de bois. Enfin, Troie prise, Ménélas et Hélène sont en présence. C'est la scène à faire.

Elle est traitée sur un ton de plaisanterie lourde et verbeuse, encore bien éloignée de l'ironie concise, pétillante et sobre comme une conversation de Parisiens très modernes, qui sera la forme originale de Meilhac et Halévy. Surtout, elle est écourtée :

MÉNÉLAS. — Je suis vainqueur, et je vous possède enfin.

HÉLÈNE. — Si je n'avais eu l'espérance de vous revoir, les dieux me sont témoins qu'un fer aurait mis fin à mes jours. Ne croyez pas, seigneur, que Pâris ait pu triompher de ma constance. Les caresses, les honneurs que je recevais ne servaient qu'à m'affliger davantage.... Hélas! j'avais perdu mon Ménélas.

MÉNÉLAS. — Je n'ai jamais douté de vous, madame, comme je suis persuadé que vous n'avez jamais douté de moi. Allons rendre grâces aux dieux qui nous ont été propices. Faisons une belle fête en l'honneur de Pallas et de Junon.

C'est presque du style noble.

Comparez maintenant dans Meilhac et Halévy, non plus le dénouement, mais la scène initiale de la même aventure. Ménélas surprend Hélène en conversation criminelle avec Pâris :

MÉNÉLAS, *criant*. A moi!... à moi!

PARIS — Taisez-vous donc!

MÉNÉLAS. — Je ne me tairai pas!

PARIS. — En pareil cas, cependant, un mari....

MÉNÉLAS. — Un mari ordinaire, soit!... Mais je ne suis pas un mari ordinaire, moi; je suis un mari épique!

RIS. — Raison de plus!

NÉLAS. — Je veux que dans quatre mille ans on parle er re de cette affaire-ci.

LÈNE. — Pourquoi ça?

NÉLAS. — C'est mon idée!

Ce dernier mot est tout un monde, et Philaminte dirait qu'on entend là-dessous un millier de mots.

Peu à peu, les pièces mythologiques de la Foire prennent plus d'aisance et rencontrent quelque fantaisie. Après l'*Iliade*, elles abordent l'*Odyssée*, avec le *Télémaque* de Lesage, parodie d'un opéra de l'abbé Pellegrin.

On y voit le fils d'Ulysse sous les espèces d'un grand bénêt entouré de trois femmes, Calypso, Eucharis et Cléone, qui se meurent d'amour pour lui et le supplient de rester avec elles. Mais il a son idée, lui aussi, qui est de mourir pour son père : il veut partir, et il trépigne d'impatience comme un enfant têtu ; aux supplications des trois énamourées il répond en pleurnichant :

> Je veux apaiser la colère
> Du dieu contre mon pauvre père....
> Vous direz ce qu'il vous plaira ;
> Ho bien, tenez, malgré tout ça,
> Moi je veux mourir pour mon père !

Il court au-devant du sacrifice, et comme Calypso arrête le bras du grand-prêtre qui levait déjà le couteau, il s'emporte :

> Vous m'avez empêché
> De mourir pour mon père !

Les auteurs de la *Belle Hélène* ont-ils connu, et même imité, leurs devanciers de la foire ? M. Maurice Albert l'affirme. Il voit la « première ébauche » de la *Belle Hélène* dans les *Acteurs déplacés*, de Laffichard, et son modèle direct dans le *Mariage de Momus*, de Piror Il relève dans celui-ci des analogies de personnages ji lui semblent frappantes avec l'opéra-bouffe de 18 : un impétueux Mars, frère du bouillant Achille, et ie Vénus dévergondée, sœur d'Hélène la Cascadeuse.

Il relève aussi des épisodes identiques des deux côtés.

Dans la *Belle Hélène*, Calchas se plaint à Philocome, son sacristain :

« De piètres offrandes, en vérité,... deux tourterelles, une amphore de laitage, trois petits fromages, des fruits très peu, et des fleurs beaucoup.... Il est passé le temps des troupeaux de bœufs et de moutons.... Voilà où en sont les sacrifices!... Les dieux s'en vont! les dieux s'en vont! »

Dans le *Mariage de Momus*, les ministres du temple de Memphis gémissaient de même :

« O siècle! ô mœurs! n'avoir pas étrenné! Quoi! pas le moindre denier, pas le moindre poulet, pas la moindre poulette! Il n'y a point de temple si désert que le nôtre. »

Dans la *Belle Hélène*, les rois de la Grèce, pour restaurer les fêtes de l'Intelligence, instituent un concours littéraire en partie liée, comprenant trois épreuves, une charade, un calembour et des bouts rimés. Ce qui fait le comique de cette invention, c'est l'anachronisme, un des moyens favoris de la parodie. Le mot de la charade était à l'origine *locomotive*, et Pâris faisait observer :

« C'est très fort d'avoir trouvé ça 4 000 ans avant l'invention des chemins de fer! »

Aujourd'hui, le mot est *automobile*, c'est-à-dire de la même force.

Dans le *Mariage de Momus*, les dieux de l'Olympe, pour tuer le temps, s'exercent aux devinettes. Ils créent, eux, le théâtre de la Foire et la Comédie-Française bien avant Colbert, protecteur d'Alard, un des premiers rains, et Louis XIV, protecteur de Molière.

Momus exécute une série de sauts périlleux et un illant cavalier seul. Puis :

« Quel est cet homme que je représente? »

Les déesses répondent en chœur :

« C'est Francisque! »

Francisque, acrobate et danseur, était alors l'acteur-vedette et le directeur de la « loge » où se jouait le *Mariage de Momus.*

Apollon « commence à aller et venir majestueusement, branlant les deux bras sur les hanches, battant les timbales avec ses talons, touchant à sa perruque, nasillonnant et chantant sur le ton de la vieille déclamation ».

« Quel est celui-ci? » demande-t-il.

Et les dieux de répondre :

« Mais cela saute aux yeux : c'est un comédien français! »

De même dans nos revues de fin d'année, les acteurs burlesques imitent Mounet-Sully et Sarah Bernhardt.

Ces analogies sont assurément curieuses. Mais que Meilhac et Halévy aient lu Piron et l'aient imité de parti pris, ou, simplement, qu'ils s'en soient souvenus, j'estime qu'il importe assez peu. Au théâtre surtout, l'idée première n'est rien; la mise en œuvre est tout.

Car ici le champ de l'invention est strictement limité. Les critiques ont dressé le compte des situations dramatiques; ils n'en ont pas trouvé plus de quarante, et encore pourrait-on en réduire le nombre. Ainsi tous les grands inventeurs dramatiques ont-ils été de grands imitateurs. Shakespeare et Molière prenaient de toutes mains. L'essentiel en pareil cas est, comme on l'a dit de Molière, de si bien tuer celui que l'on dépouille et de supprimer si complètement son cadavre qu'il n'en soit pas plus question, désormais, que s'il n'avait jamais existé.

Je sais bien que, ce disant, je vais contre l'opinion commune, celle surtout des auteurs dramatiques.

En France, parmi les survivances de l'esprit s

laire qui nous suivent tout le long de la vie, une des plus impérieuses consiste, dès que nous constatons une imitation, à crier, comme des écoliers, au camarade peu scrupuleux :

« Tu as copié! »

Quant aux auteurs dramatiques, une idée de pièce est pour eux un capital qu'ils défendent âprement. Plus l'un d'eux est inventeur et réussit, plus il s'expose aux réclamations de ses confrères, qui ont moins d'idées que lui, mais qui croient en avoir une bien à eux et qui, la voyant ou croyant la voir grandir et fructifier sous une main plus habile ou plus heureuse, s'empressent de crier :

« Au voleur! »

M. Victorien Sardou, le plus fécond de nos inventeurs scéniques depuis Scribe, en a souvent fait l'épreuve.

Devant les polémiques de ce genre, j'ai souvent pensé à une réflexion de Voltaire. Il assistait à la lecture d'une pièce nouvelle, dans une société où se trouvait aussi Louis Racine, le « petit-fils d'un grand-père ». Celui-ci, fort éteint, mais têtu et rabâcheur, répétait obstinément entre ses dents :

« Il y a là un vers qui est à moi.

— Eh! fit Voltaire, qu'on lui rende son vers, et qu'il s'en aille! »

L'invention, au théâtre comme partout, consiste à mettre sa marque personnelle sur le fonds commun de passions et de sentiments, de situations et de faits, toujours les mêmes et toujours nouveaux, qu'exploitent les hommes de tous les temps et de tous les pays, depuis qu'ils observent et imaginent pour s'amuser ou se consoler de la vie. L'originalité consiste à varier la forme, qui change de génération en génération, tandis que le fond reste immuable à travers les siècles. C'est

ce qu'ont fait Piron en son temps, Meilhac et Halévy dans le leur. Piron avait beaucoup d'esprit; Meilhac et Halévy en ont encore davantage, et surtout du plus fin.

27 août 1900.

Au théâtre des Variétés : reprise des *Brigands*.

Il arrive à M. Ludovic Halévy une aventure aussi agréable que rare. Il assiste depuis quelque temps à une série de reprises des pièces qu'il avait données avec Henry Meilhac et chacune de ces reprises est un ravissement pour le public, un triomphe pour le survivant des deux auteurs. *Froufrou* et la *Belle Hélène* non seulement retrouvent le succès de la création, mais elles ont reçu, par surcroît, la consécration du temps. Les défauts s'estompent et les qualités ressortent. Les critiques exprimées à l'origine avec beaucoup de vivacité et d'insistance ne se produisent plus ou plutôt elles sont expressément réfutées.

Le théâtre, en effet, a pris depuis trente ans une direction si aventureuse que les hardiesses diverses de Meilhac et Halévy ne nous choquent plus. Notamment, nous ne comprenons pas qu'ils aient pu jadis être accusés d'irrévérence, voire d'immoralité. Ils nous détendent et nous reposent de tout ce qui nous a été offert de pénible et de fatigant. Leur satire à eux, pour mordante qu'elle soit, reste toujours légère. Ils ont la grâce et le charme; ils sont vrais sans tristesse. Ces railleurs sont souriants.

Leurs qualités sont devenues si rares, et elles restent d'un tel prix, qu'elles ont évité aux deux auteurs e épreuve à peu près constante.

D'habitude, lorsqu'une génération nouvelle s'emp e de la vie et de l'art, son premier soin est de marq r

son dédain pour les œuvres où s'est complue la génération antérieure. Jusqu'à ce qu'elle se soit attestée et exprimée elle-même, tant qu'elle ne se sent pas encore maîtresse du théâtre, de la poésie et du roman, — du théâtre surtout, le genre qui donne le plus vite honneur et richesse — elle témoigne une mauvaise humeur revêche aux réputations immédiatement antérieures à son temps.

Cette remarque se vérifie à peu près constamment dans le cours de notre histoire littéraire. Marivaux fut injuste pour Molière; Diderot et Beaumarchais le furent pour Marivaux. De nos jours, Lamartine a connu l'oubli de son vivant; Musset et Hugo le subirent aussitôt après leur mort. Nous avons vu tout récemment des haines sauvages s'exercer contre Augier, et surtout contre Dumas, à peine disparus.

Cette période de dénigrement est plus ou moins longue, mais elle passe. Peu à peu les avidités repues se calment et, à mesure que le temps s'écoule, en atténuant les comparaisons et les concurrences, il remet chacun à sa place. Le *Demi-Monde* s'installe paisiblement au répertoire, à côté du *Gendre de M. Poirier*.

Même ces retours de justice prennent des allures de réaction. Ainsi, nous assistions récemment à une réparation envers Lamartine quelque peu excessive. C'est que, presque toujours, chez nous, attaque et défense sont à double fin. On exaltait Lamartine, mort depuis trente ans, pour diminuer Victor Hugo, mort de la veille.

Pourquoi donc Henry Meilhac et M. Ludovic Halévy, auteurs dramatiques, ont-ils échappé à une épreuve q··i n'épargne guère personne?

l'abord, parce que ces deux sages ont eu l'habileté d laisser eux-mêmes dormir une part de leur répert ·e durant la période, où, en essayant de l'imposer,

ils auraient soulevé les jalousies et inquiété les intérêts. Patiemment, sans mauvaise humeur, ils ont permis aux jeunes de faire leurs preuves et de prendre leurs places. Ils n'ont pas blasé les contemporains de leur propre jeunesse sur le plaisir qu'ils leur donnaient. Ils ont laissé à leurs successeurs tout le temps de plaire à leur tour, et même de déplaire. Puis, le nouveau cycle épuisé, celui des deux auteurs qui survivait a préparé les reprises de la *Belle Hélène* et des *Brigands*, qui datent des dernières années du second Empire.

Et ç'a été un ravissement pour les jeunes et pour les vieux.

Les uns et les autres avaient vu ou fait tant de choses laides et tristes! Certes, le théâtre n'était pas demeuré stérile, et un art nouveau s'était constitué, mais, si cet art avait fait ses preuves de vigueur et de courage, il avait perdu plusieurs secrets de l'art antérieur, des secrets de charme. Il faisait lourd et appuyé; il avait le rire amer; il était pessimiste. Et voilà que l'opérette de Meilhac et Halévy nous rendait la prestesse, le sourire, la joie de vivre. Elle nous faisait sentir tout le prix de cette part de l'esprit français, qui, selon le mot fameux de Beaumarchais, « se hâte de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer »; qui n'évite pas le sérieux, mais qui le pare de gaieté; qui se venge ou se console de la destinée et de la société, de la sottise et de la méchanceté, de l'oppression et de l'injustice, par la raillerie, mais qui se garde bien d'ajouter aux souffrances inévitables celles de la colère et de la haine.

Assurément, il n'était pas austère, ce théâtre, ni surtout prêcheur, mais quelle injustice d'avoir lan contre lui le reproche d'immoralité! Est-il do immoral de rendre le vice ridicule et de signaler p l'ironie les parties malades de nos mœurs et de n

institutions, d'appliquer le grossissement caricatural de la parodie à nos illusions et à nos prétentions?

J'accorde que ce théâtre était galant, et sensuel. Mais, de galanterie, le théâtre comique ne se passera jamais, surtout en France, et la sensualité qui respire à travers la *Belle Hélène* et la *Grande-Duchesse* est toute française, c'est-à-dire délicate. Vouloir purifier le théâtre de tout attrait sensuel est pure chimère. Là surtout l'homme est composé d'une âme et d'un corps.

Cette galanterie, cette sensualité, si l'on veut, de Meilhac et Halévy succédaient sur la scène à un déchaînement du gorille dont parle Taine, de la brute lubrique et féroce que l'homme porte en lui, que la contrainte sociale emprisonne, mais qui est toujours prête à s'échapper. Nos mœurs s'étant débridées, le théâtre en avait profité pour étaler publiquement par la fiction, en l'exagérant encore, ce qui s'était toujours caché dans la réalité.

Aussi, par comparaison, l'amour nous semble-t-il aujourd'hui discret, délicat, presque chaste dans le théâtre de Meilhac et Halévy.

En reprenant les *Brigands*, quelque temps après la *Belle Hélène*, les Variétés nous ont montré, par deux chefs-d'œuvre du genre, un double exemplaire des qualités que je viens de dire.

La *Belle Hélène* est morale, à sa manière, comme une oraison funèbre de Bossuet. Je le dis sans la moindre intention de paradoxe ou d'irrévérence. Que nous apprend Bossuet? Le néant des grandeurs humaines. Ce néant, Meilhac et Halévy le montrent ridicule, par surcroît.

Le culte de l'antiquité, admirée à contre-sens et de m nière incomplète, sur les souvenirs de collège, est un t vers de l'esprit français. Meilhac et Halévy nous f çaient gaiement à reconnaître que nos Grecs n'étaient

pas ceux d'Homère, tout comme Aristophane, au cœur de la Grèce, avait montré aux Athéniens qu'ils se faisaient une idée fausse d'Hercule et de Bacchus.

Mais à travers leurs plaisanteries d'humanistes, ils nous laissaient entrevoir la beauté éternelle de la poésie et de l'art helléniques. J'ai ri de grand cœur devant leur Agamemnon et leur Calchas. Je n'en admirerai pas moins, à la prochaine occasion, l'*Iphigénie* de Racine.

Dans toute séduction il y a de la poésie et de l'ironie, la lutte tragique des sexes et le comique de choses très ordinaires, que la vanité humaine s'évertue à parer de grands mots. Hélène, pressée par ce bellâtre de Pâris, ne fait que céder à l'éternel instinct de sensualité et de tromperie, mais elle invoque la Fatalité pour excuser et ennoblir sa défaite.

Les *Brigands*, eux aussi, si l'on y prend garde, marquent une réaction vers la vérité littéraire.

Le romantisme avait exalté le bandit, le révolté, l'*outlaw*, avec Schiller, Byron, Victor Hugo, voire Béranger. L'opéra-comique lui avait prêté, dans *Fra Diavolo*, une poésie généreuse et sentimentale. Meilhac et Halévy remettaient les choses au point, avec les loqueteux burlesques de Falsacappa. Ceux-ci ne sont que d'affreux drôles, capables de pousser la galanterie jusqu'au viol et l'avidité jusqu'au meurtre. Ils seraient odieux, s'ils n'étaient grotesques; ils ne sont divertissants que parce qu'ils sont chimériques.

Sur ce thème brode et joue une fantaisie qui, pouvant mordre, se contente d'égratigner. Elle passe en revue les diverses formes de la sottise et de la cupidité humaine, les dehors majestueux sous lesquels elles se cachent, les vaines garanties qu'elles prennent cont e elles-mêmes.

La société a besoin de protecteurs armés et vigilan .

Les voici, ces protecteurs, les bons carabiniers, qui arrivent toujours trop tard. Casqués et cuirassés, armés de grands sabres et chaussés de bottes retentissantes, précédés de fanfares, leur ronde traverse, sans rien voir, le repaire des agiles bandits, qu'ils prétendent surprendre, malgré cet attirail et cette musique.

Il n'y a pas de société sans de bonnes finances, administrées avec une probité scrupuleuse et un soin méticuleux. Il faut beaucoup d'argent pour équiper et solder les braves gendarmes, pour suffire au luxe et aux plaisirs de la cour. Or, le caissier du duc de Mantoue, son ministre du trésor, n'a plus qu'un billet de mille francs dans sa caisse. Il a tout mangé avec les petites femmes.

Un grand peuple est si fier de son histoire qu'il en ressent un orgueil devenu légendaire. Sa marque à lui, c'est la morgue. Hélas! elle le ruine, cette morgue, elle l'enlize dans la paresse et finit par le chamarrer de ridicule. L'ambassade espagnole avec ses pages et ses aumôniers, ses tambourins et ses castagnettes, étale les travers nationaux qui ont poussé vers la décadence le pays du Cid et de Charles-Quint, de don Quichotte et de Lazarille de Tormès. Le second acte des *Brigands* est le pendant burlesque du troisième acte de *Ruy Blas* et traduit en folle mascarade l'invective foudroyante :

> Bon appétit, messieurs ! O ministres intègres,
> Conseillers vertueux, voilà votre façon
> De servir, serviteurs qui pillez la maison !

La satire et la parodie sont choses amères. Pour les adoucir, une double idylle se joue à travers la pièce et, sous les arbres de la forêt comme dans le palais ducal, souffle une brise de poésie.

F agoletto aime Fiorella et, comme ils sont tous deux jeu es et beaux, leurs duos sont un charme. Le jeune

duc de Mantoue, un frère de Fantasio, semble échappé d'une comédie romanesque de Musset, qui lui-même semble l'avoir emprunté à Shakespeare. Il accueille la petite infante qui lui arrive d'Espagne, mignonne comme lui, et qui ne sera pas renvoyée dans son pays, comme celle qui vint à Paris pour épouser le roi Louis XV et s'en retourna tristement. Ces deux petits saxes sont faits pour s'apparier et régner ensemble.

La musique d'Offenbach est aussi verveuse et aussi gaie dans les *Brigands* que dans ses meilleures partitions. Elle y est plus distinguée, c'est-à dire moins outrancière de mouvement et moins poussée vers la bouffonnerie. Les airs de danse n'y sont pas, comme il arrive souvent avec lui, la trame même de la partition. Le compositeur a préféré, cette fois, des rythmes plus calmes et moins usuels; il a combiné des ensembles neufs et francs.

Sans recherche du sérieux, certes, et sans étalage de science, les *Brigands* annoncent le musicien consommé qui s'attestera quelques années plus tard dans les *Contes d'Hoffmann*, l'œuvre longtemps caressée, que le compositeur n'eut pas la joie de faire exécuter lui-même, mais qui lui valut, près des connaisseurs, l'honneur posthume d'être classé à son rang. Ce petit maître s'est trouvé, en fin de compte, tout voisin des grands.

25 juin 1900.

PAUL HERVIEU

La Course du Flambeau, au théâtre du Vaudeville.

L'éternel amour n'est en soi que la force aveugle de l'espèce qui veut durer et arrive à ses fins en nous dupant. Les plus grands poètes le confessent depuis Sophocle, et les philosophes les plus francs le déclarent, jusqu'à Schopenhauer.

Sectateur au théâtre de l'âpre vérité, M. Paul Hervieu n'est pas homme à les démentir. Mettant leur théorie en action, il en a tiré une œuvre maîtresse, une des plus fortes, des plus hardies et des plus belles que nous ayons vues depuis longtemps, à mon sens, jusqu'à ce jour.

Cette force pousse l'émotion jusqu'à la souffrance; cette hardiesse poursuit le vrai jusqu'à l'atroce; cette beauté s'interdit volontairement tout ornement. J'admire profondément cet art probe et haut, qui atteste une générosité sans illusion et une franchise sans ménagements.

Je l'admire d'autant plus qu'il réalise cette fois un grand progrès vers la simplicité et l'aisance. On pouvait reprocher jusqu'ici à la forme de M. Paul Hervieu un excès de tension, quelque chose de raide et de grinçant. Cette fois, il a fait sortir le plein effet de ses qua-

lités et évité les défauts qui en étaient la rançon. Fond et forme, cette *Course du flambeau* est une œuvre de vérité et de beauté.

La vérité qu'il veut mettre en action, M. Paul Hervieu la définit par une gracieuse image que la religion grecque prêtait à la philosopbie de Platon et à la philosophié de Lucrèce, celle des *Lampadophories*. Des coureurs se passaient, la nuit, un flambeau de main en main, jusqu'à l'autel d'une divinité, et chacun était payé de sa fatigue, en voyant la flamme, victorieuse des ténèbres, se rapprocher du but. Ce flambeau symbolise la vie, que les générations se transmettent, en se sacrifiant les unes aux autres ou plutôt au but commun. Qu'importe que les coureurs agonisent sur la route, s'ils peuvent suivre de l'œil le flambeau montant vers l'autel?

Tels les pères et les mères envers leurs enfants, auxquels ils transmettent la vie et auxquels ils doivent se sacrifier.

Et, ce sacrifice, les enfants le reçoivent comme chose due. Les parents doivent se regarder comme suffisamment payés par la conscience d'avoir rempli leur devoir.

Cela est bien mélancolique, direz-vous, et même injuste, car nos enfants nous aiment et leur affection récompense notre sacrifice.

Non; ils sont égoïstes et jamais ils ne nous aimeront comme nous les aimons. S'ils payent notre sacrifice de retour, ce ne sera que par une exception contraire à la loi naturelle.

Une jeune veuve, Sabine Revel, encore en âge d'aimer et d'être aimée, est pressée en vue d'un nc veau mariage par un homme qui lui plairait fo Stangy, un Américain d'origine française. Elle cé rait de tout son cœur si elle ne risquait, au cas où e

aurait des enfants, de ruiner sa fille Marie-Jeanne, qu'elle adore. — Cette question d'argent est présentée avec beaucoup de soin et de vraisemblance. Avec son habituel souci de vérité, M. Hervieu, auteur de l'*Armature*, attribue à l'argent le rôle non seulement puissant, mais prépondérant, qu'il a dans la vie contemporaine.

Sabine refuse donc Stangy. Il vient de partir, sans retour possible, lorsque Marie-Jeanne avoue à sa mère qu'elle est aimée de Didier Maravon, un jeune ingénieur, qu'elle l'aime, qu'elle veut l'épouser et que, sans ce mariage, il n'y a pas de bonheur possible pour elle.

Eh quoi! A peine la pauvre Sabine vient-elle de se sacrifier à l'avenir de sa fille que celle-ci parle de la quitter et de suivre son mari? C'est la loi naturelle. Dès que l'oiseau se sent de force à quitter le nid, il ouvre son aile pour voler à ses premières amours. Et, cette loi naturelle, la loi religieuse et sociale l'a formulée. Il est écrit dans la Bible, qui est le premier des codes : « Tu quitteras ton père et ta mère ».

Sabine s'étonne, se plaint et résiste. Elle essaye de faire comprendre à sa fille qu'il n'est pas bien de songer si vite à son bonheur, en écourtant celui de sa mère. Elle ne trouve que de mauvaises raisons, car il n'y en a pas de bonnes, et ces raisons ne font aucun effet sur Marie-Jeanne, qui répond en invoquant son droit d'aimer. La mère et la fille sont également égoïstes, mais l'égoïsme de la mère est contraire à la loi naturelle et celui de la fille y est conforme.

Il y a là une première scène d'une âpre vérité et (une force prenante. Nous allons en avoir toute une (rie. Dès le premier acte, l'armature de la pièce se ('esse, rigide, solide et brillante, sans une gaucherie (une inutilité.

Deux ou trois ans se sont passés. Marie-Jeanne a épousé son Didier, et elle est parfaitement heureuse. Mais le malheur va fondre sur le jeune ménage. Didier dirige une usine et ses affaires traversent une crise : il lui faut trois cent mille francs pour les relever ou c'est la faillite. Il a fait confidence de sa détresse à la famille de sa femme. Par elle-même, Sabine n'a rien, mais sa mère, Mme Fontenais, est à l'aise. Sabine lui demande la somme.

La vieille grand'mère refuse et rien ne peut l'ébranler. Elle dit en substance à sa fille :

« Ton mari était dans les affaires, comme ton gendre dans l'industrie. Il m'a coûté fort cher. Si ton gendre est mis en faillite, que ta fille et lui viennent habiter avec nous, mais je ne veux pas, je ne dois pas me ruiner pour eux. Je l'ai juré à ton père, sur son lit de mort. »

Encore la question d'argent, évoquée dans sa dure vérité. Et aussi l'égoïsme de la vieillesse, se dressant en face de l'égoïsme de la jeunesse. Les mères se dévouent à leurs filles, mais si les grand'mères aiment grandement leurs petits-enfants, elles ne vont pas jusqu'au sacrifice. Cela n'est plus de leur âge. En effet, à mesure que nous approchons de la tombe, nous nous cramponnons à la vie et aux moyens de vivre.

Sabine est désespérée, car la ruine et le déshonneur de son gendre, s'ils ne sont pas évités à tout prix, peuvent causer la mort de sa fille, dont la sensibilité est vive et frêle la santé.

Marie-Jeanne entre en scène et, après avoir livré bataille à sa mère, Sabine subit l'assaut de sa fill[e.] Celle-ci réclame comme un droit, impérieusemen[t,] avec une violence croissante, le secours de sa mèr[e.] L'égoïsme de la jeunesse, sa volonté de garder [la] flamme symbolique, dominent, font taire, étouffe[nt]

l'amour filial. Encore une scène pleine et rapide où pas un mot n'est de trop, où toutes les répliques portent et où, dès que la pensée peut s'étendre, la tirade, toujours en situation et dans ses justes limites, brille comme l'acier poli.

Marie-Jeanne finit par dire :

« Nous avons en Amérique un ami dévoué et riche. M. Stangy. Prie-le de nous prêter la somme. »

Demander un service d'argent à l'homme dont on a repoussé l'amour! Quelle démarche humiliante pour une âme fière! Elle répugne d'autant plus à Sabine que, plusieurs fois, elle a écrit à Stangy, pour panser la blessure qu'elle lui a faite, et que ses lettres sont restées sans réponse.

Mais s'il répond, cette fois, ce peut être le salut. Or les instances de Marie-Jeanne se mêlent de reproches, de plus en plus amers, bientôt agressifs et méchants. Sabine écrira.

Cette fois encore, aucune réponse n'est venue d'Amérique et la faillite de Didier va être prononcée. Il peut, cependant, obtenir la simple liquidation judiciaire, moyennant un acompte de cent mille francs. Second assaut livré à Mme Fontenais par Sabine et second refus de Mme Fontenais. Alors, ne pouvant fléchir sa mère, Sabine essaye de la voler. Le dévouement maternel ne recule pas devant le crime.

Crime inutile : chez l'agent de change à qui Sabine a porté cent mille francs de titres volés dans le secrétaire de sa mère, on reconnaît fausse la signature mise par Sabine au bas de l'ordre de vente. Toujours la vérité, la vie, l'argent. Cet agent de change, ami de la famille, gardera le secret, mais Sabine a dû réintégrer les titres.

C'est elle qui raconte ce vol et ce faux dans une des plus poignantes confessions qu'il y ait au théâtre.

Confession toute vraisemblable, car elle est faite à un ami sûr, le père de Didier, avec qui Sabine cherche le moyen de sauver son gendre, qui nous a fourni, au premier acte, l'explication du titre par le récit des *lampadophories*.

Et voici encore une péripétie, amenée, comme l'autre, par le refus de Mme Fontenais.

Le médecin de la famille est venu voir Marie-Jeanne, malade d'angoisse et menacée de consomption. Pour la calmer, la mère lui a dit que Stangy avait répondu et que les cent mille francs allaient arriver. Mais cela ne suffit pas à guérir la malade. Le médecin prescrit un séjour dans l'Engadine en ajoutant :

« Gardez-vous d'emmener Mme Fontenais. Elle est cardiaque et l'air trop vif des montagnes la tuerait. »

Mme Fontenais, qui ne se sait pas atteinte, insiste pour suivre ses enfants. Sabine refuse. Cependant, les créanciers de Didier lui accordent un délai de trois mois. Dans trois mois, Sabine ne trouvera pas cent mille francs plus qu'aujourd'hui, — à moins que, sa mère mourant, elle n'hérite.

« Ma fille, dit Mme Fontenais, je veux être du voyage. »

Pâle comme la mort qui parle par sa bouche, Sabine répond — après une lutte, où la mère, par ses instances tente horriblement la fille et affaiblit peu à peu chez celle-ci la résistance qui les sauverait toutes deux, la mère de la mort, la fille du crime, mais qui perdrait Marie-Jeanne et Didier, — Sabine répond :

« Vous en serez, ma mère. »

Notre confrère Henry Fouquier rapproche justement ce mot terrible de celui d'*Iphigénie* :

« Vous en serez, ma fille. »

Le dénouement se passe dans l'Engadine. Sabine assiste à la convalescence de sa fille, et dans le secret de son cœur tremble pour sa mère.

Survient Stangy qui, au cours d'un long voyage, n'avait pas reçu les lettres de Sabine et qui, la dernière aussitôt lue, a pris le bateau pour l'Europe. Vieux moyen, direz-vous? Oui, mais rajeuni et légitimé par la simplicité et la probité, partant la vraisemblance de son emploi.

Il s'est marié, Stangy, sans enthousiasme, et il ne peut plus offrir à son ancienne amie que son dévouement. Il cause avec Didier et lui propose de l'emmener en Amérique, avec promesse de rapide fortune. Didier consulte sa femme, qui accepte avec joie de tout quitter pour passer la mer.

« Et moi? dit Sabine.

— Mon devoir, répond Marie-Jeanne, est de suivre mon mari. »

A bout de sacrifice, le cœur déchiré, la conscience torturée par la pensée du parricide imminent, la mère s'écrie :

« Ton mari, l'homme qui nous a ruinés et déshonorés, ton failli. »

Marie-Jeanne répond :

« Je vais retrouver mon failli. »

Sabine s'écroule sur un banc et Mme Fontenais vient la consoler. Au moment où la mère prend la main de sa fille, elle tombe foudroyée par l'anévrisme prédit.

Nous avions le cœur serré comme dans un étau et pourtant le rideau est tombé sur des applaudissements enthousiastes. J'entendais dire dans les couloirs qu'un tel degré d'émotion dépasse les bornes de l'art. Ce n'est pas mon avis et j'espère que ce ne sera pas celui d public. Je ne connais guère d'œuvre plus humaine I plus saine.

22 avril 1901.

L'Enigme, à la Comédie-Française.

Avec l'*Enigme*, M. Paul Hervieu vient de donner à la Comédie-Française une œuvre parfaitement belle, d'une vigueur et d'une sobriété classiques, un modèle de ces « tragédies en prose », qu'il définissait récemment et qu'il impose au théâtre contemporain à force de talent et de probité, de volonté et de courage.

Il n'y a pas ici d'êtres conventionnels ni de faits arbitrairement combinés, mais une situation nécessairement créée par le jeu naturel des caractères et des passions : c'est, comme vous savez, la poétique racinienne, la plus vraie que le théâtre ait connue depuis Sophocle, et la plus difficile. L'action y est logique comme la vie; elle n'y est pas son propre but à elle-même, mais, à la fois cause et effet, elle fait connaître à fond les âmes qui la produisent.

Quant à la forme, aisée et forte, pure de déclamation et de fausses couleurs, vibrante et brillante comme un pur métal, elle s'est dégagée de cette tension qui était chez Hervieu la rançon de son loyal effort pour rendre sa pensée dans toute sa force et toutes ses nuances. Désormais le puissant ouvrier est tout à fait maître de son outil.

Joignez à cela que son pessimisme se pénètre de tendresse et de pitié! L'auteur de l'*Enigme* continue à représenter la vie telle qu'il la voit, c'est-à-dire triste et dure, mais il plaint les pauvres hommes, jouets des passions qui les dupent et de la destinée qui les brise.

Je n'emploierai pas, à propos de l'*Enigme*, le mot de chef-d'œuvre, dont l'usage n'appartient qu'à la pos rité, mais j'y vois une œuvre maîtresse. Je ne dirai qu'elle est jusqu'ici le chef-d'œuvre de l'auteur, ca a écrit la *Course du flambeau*, où est démontrée

loi permanente de la vie, tandis que l'*Enigme* n'en expose qu'un accident. Mais, dans les limites de son sujet, Hervieu n'a rien fait d'une perfection plus achevée et surtout il n'avait pas encore imposé son art au public par une victoire plus complète.

L'*Enigme* se déroule en quelques heures et dans un même décor. Elle n'a que deux actes. Il eût été facile à l'auteur de l'étendre à trois, mais, avec sa probité ordinaire, trouvant que deux suffisaient pour présenter son action au complet, il s'est volontairement imposé une coupe malaisée et fragile entre toutes. Comptez, en effet, les pièces en deux actes qui ont vécu longtemps. Celle-ci durera.

Deux gentilshommes, Raymond et Gérard de Gourgiran, passent l'automne dans un vieux château, au milieu des bois avec leurs femmes, Léonore et Gisèle. Ils ont deux hôtes : Vivarce, un ami intime, et un parent, le marquis de Neste, un vieillard qui a beaucoup vécu et auquel la vie a enseigné la pitié. Les deux frères, eux, sont des natures énergiques, loyales et frustes, de grands chasseurs, nullement « intellectuels », qui conforment leurs actes à un petit nombre d'idées simples et fortes.

Un garde-chasse les a prévenus que des braconniers dangereux préparent une rafle de gibier pour la nuit prochaine. Ils ont décidé d'aller les surprendre avec lui; car il y aura peut-être des coups de fusil à échanger. Ils passent la soirée avec leurs hôtes dans la grand'salle du château, en attendant l'heure prochaine de se coucher, car il faut se lever de bon matin. Les deux femmes font de la broderie, en causant avec Vi rce et Neste.

1 journal est sur la table et Neste le parcourt :

Allons, fait-il, encore un drame de l'adultère! »

une controverse s'engage sur le crime passion-

nel. Le mari trompé doit-il tuer sa femme? doit-il pardonner ?

« Il doit tuer! » déclarent sans hésiter Raymond et Gérard de Gourgiran.

Neste se récrie :

« Tuer? De quel droit? Sommes-nous des sauvages ou des hommes civilisés? La mort pour une faiblesse? Un crime pour une faute? Que devient la morale chrétienne? »

Il va de soi que les deux femmes tiennent aussi pour l'indulgence, mais de manière nettement différente : Léonore, la femme de Gérard, exprime sa pensée avec calme et de manière plutôt détachée; Gisèle, la femme de Raymond, s'échauffe et se passionne. Vivarce, lui, reste muet.

Et déjà une attente inquiète nous saisit de réplique en réplique. La rudesse des deux frères, la délicatesse des deux femmes, une émotion contenue dans les paroles du vieux marquis, le silence de Vivarce, tout cela, dans la pénombre de cette grande salle, crée rapidement une atmosphère de vague terreur. Pas un détail qui ne concoure à cet effet. Un art achevé conduit toute cette préparation.

Les deux frères montent se coucher, leurs femmes sortent un moment pour aller embrasser les enfants dans leur lit et le marquis reste seul avec Vivarce. Alors dans une conversation de plus en plus pressante le vieux gentilhomme nous explique et nous communique l'angoisse qui perçait tout à l'heure dans ses propos. Il finit par dire à Vivarce :

« Je vous ai vu la nuit dernière sortir du pavillon séparé que nous habitons ensemble, pénétrer dan le château et n'en ressortir qu'au point du jour. Vous es l'amant de Léonore ou de Gisèle. Prenez garde! »

Vivarce a commencé par nier, mais l'éviden le

contraint à avouer : l'une des deux femmes est sa maîtresse.

Mais laquelle? Voici l' « énigme » posée.

Les deux belles-sœurs rentrent. Vivarce et Neste se retirant à leur tour, elles reprennent en tête à tête la conversation de tout à l'heure. Même froideur chez Léonore; même ardeur chez Gisèle. Nous inclinons à croire que la coupable est celle-ci : on ne met pas autant de chaleur dans une controverse qui ne nous touche pas.

Mais, tout à l'heure, Vivarce, que nous savons coupable, lui, s'est montré aussi calme que Léonore devant les déclarations des deux maris. Léonore ne joue-t-elle pas comme lui un jeu d'indifférence?

La grand'salle communique avec le dehors par une porte que ferme une lourde barre de fer. C'est par cette porte que Neste a vu entrer l'amant. Gisèle a chaud et demande un peu d'air; elle essaye de soulever la barre et n'y parvient pas. Léonore vient à son aide et la porte s'ouvre. Avant de se retirer, les deux femmes songent à remettre la barre. Mais elle est si dure à manœuvrer!

« Laissons-la, fait Gisèle. Qui pourrait venir par là? »

Décidément Gisèle doit être la coupable. Pourtant....

Et le rideau tombe sur l' « énigme », de plus en plus obscure. Jamais, non jamais, je n'ai vu salle de théâtre plus fortement saisie par une situation.

Le rideau se relève sur le même décor. Quelques heures de nuit ont passé; il va être quatre heures. Un homme descend de l'étage supérieur, le fusil à l'épaule et une lanterne à la main. C'est Raymond. Il voit la barre levée et la porte entr'ouverte. Il demande au garde-chasse qui attend dehors :

« Mon frère est avec toi?

- Non, répond le garde; je n'ai vu sortir personne.

- Mais alors, reprend Raymond, qui a ouvert cette porte? »

A ce moment, un bruit de course retentit dans l'escalier tournant qui mène à la grand'salle, et un homme débouche, serré de près par Gérard. C'est Vivarce!

Les deux frères le saisissent à la gorge :

« Misérable! D'où viens-tu? »

Voici donc la catastrophe attendue et redoutée.

Vivarce donne les explications maladroites et troublées que l'on peut donner en pareil cas : il souffrait d'une névralgie et il est venu chercher un remède dans la pharmacie du château. La vérité éclate aux yeux des deux frères : Vivarce a passé la nuit avec la femme de l'un d'eux. Mais laquelle, Léonore ou Gisèle? L'amant refuse de répondre. Les deux maris vont l'étrangler, mais d'abord ils veulent savoir!

Léonore arrive au bruit de la querelle; ils l'interrogent et elle se défend avec indignation : ni eux ni nous ne devinons encore si elle est la coupable. Voici maintenant Gisèle : mêmes questions, mêmes dénégations et même incertitude.

Cette double scène est conduite avec une simplicité, une force et une sobriété incomparables. Mais comme elle était difficile! Point culminant de la pièce, elle risquait de la faire tomber. De fait, si l'auteur nous avait tenus d'une main tant soit peu moins ferme, nous lui échappions. En effet, il y a quelque ridicule latent dans la situation de ces deux hommes qui recherchent avec fureur lequel des deux est trompé. Il suffirait de la moindre maladresse pour faire jaillir le ridicule. Hervieu a su arrêter la scène au moment précis où son public allait tourner le tragique au bouffon. Déjà un murmure d'étonnement et une rumeur de rire s'élevaient du parterre. Ils étaient arrêtés net par la sortie des deux frères :

« Rentre chez toi, disent-ils à Vivarce; tu es notre prisonnier! »

Et ils montent dans les chambres, pour tâcher d'y saisir quelque indice, fouiller les lits, reconnaître la place de l'adultère....

Il n'y a qu'un maître pour risquer un pareil casse-cou et l'éviter.

Restées seules, les deux femmes se supplient mutuellement de se dénoncer. Chacune d'elles reste impénétrable; chacune semble également sincère dans ses supplications et ses dénégations. Nous les écoutons, le cœur serré devant ce duel, incapables de deviner laquelle dit vrai et laquelle ment, mais nous comprenons que, si l'une d'elles paraît lâche, en réalité ce qu'elle défend, ce n'est pas elle-même, mais son amant. Et cette scène est aussi belle, aussi forte, aussi humaine que la précédente.

A bout de forces, les deux femmes sortent à leur tour et Vivarce reparaît avec le marquis de Neste. Le jeune homme est froidement résolu :

« Je vais me tuer, dit-il, et jamais l'un de ces deux hommes ne saura sur qui se venger!

— Vous tuer! s'écrie le vieillard. Ainsi cette aventure de plaisir et d'insouciance va finir par la mort! Ce n'est pas possible! Ce n'est pas juste! Que deviendront ces malheureux et ces malheureuses? J'ai fait pis que vous et j'ai une vieillesse paisible. Ah! pauvres hommes que nous sommes! »

Le bon vieillard y met toute sa conviction, toute son éloquence et toute sa douleur. Mais à quoi bon? Le moyen de Vivarce a beau être mauvais et coupable, égoïste même dans le sacrifice, l'amant reste inébranlable.

Les deux frères redescendent avec leurs femmes et la querelle sans issue, l'interrogatoire des deux sphinx p[illegible] les deux bourreaux va continuer, lorsqu'un coup d[illegible] usil éclate dans le loin : Vivarce s'est fait justice. V[illegible] ci en effet qu'entre le garde-chasse :

« Un affreux malheur, messieurs! M. de Vivarce a pris par le canon son fusil engagé dans une haie, le coup est parti et il a reçu la charge en pleine poitrine. »

Un cri déchirant retentit, Il est poussé par Léonore. La malheureuse tombe à genoux :

« Égorge-moi, Gérard, il était mon amant!

— Malheureuse, répond le mari, je ne te tuerai pas. Je te forcerai à vivre! »

Le vieux Neste fait entendre quelques paroles de pitié:

« Quand finira la loi de Caïn? »

Mais c'est l'absoute sur la tombe d'une morte vivante. Tandis que le rideau tombe, nous songeons à ce que sera désormais l'existence de Léonore, à l'horrible et lente vengeance que son mari va tirer d'elle, jusqu'à la mort.

Je relis cette analyse et je repasse mes impressions. Oui, cette pièce est classique par la logique, la force et la sobriété. Il n'y a rien qui ne soit nécessaire, rien qui ne soit motivé et expliqué par le jeu nécessaire des passions; il n'y a pas un détail qui ne concoure à l'ensemble; il n'y a pas un trait qui n'atteste la maîtrise de l'auteur.

Mais la convention, le personnage sympathique, les trucs, les ficelles? Rien de tout cela, vous dis-je. C'est aussi bien fait que du Scribe et aussi fort que du Dumas.

Alors la perfection?

Pas tout à fait, car Hervieu est un homme et je suis un critique, obligé de me rappeler toujours la loi de ma profession, formulée par Shakespeare : *If not critical, I am nothing.*

J'ai donc deux ou trois objections à présenter.

D'abord la conversation des deux frères au second acte, lorsqu'ils recherchent qui des deux est trompé. Elle est un peu longue, elle va jusqu'au bord du ri i-cule, elle a risqué d'y tomber.

Puis, l'explication de Vivarce avec Neste. Il est peu vraisemblable que l'amant renvoyé par les maris revienne les exaspérer par sa présence, car il ne sait pas qu'ils ont quitté la place et il risque de les rencontrer.

Et encore le suicide de Vivarce. En l'entendant annoncer sa mort, je me souvenais d'une amusante réflexion dans *Décoré*, de Meilhac. Une femme, en escapade galante, dit à son amant, qui l'a quittée un moment pour faire un sauvetage :

« Vous n'avez pas songé à moi.... Vous êtes un égoïste.... Car, enfin, que serais-je devenue, si vous étiez resté dans la rivière?... Vous vous seriez dit : Je suis noyé, moi, je suis bien tranquille.... Qu'elle se tire d'affaire comme elle pourra ! »

Un homme qui a mis une femme dans la situation où Vivarce a mis Léonore, a lié partie avec elle à la vie, à la mort. Il ne doit pas se dégager avant elle; il doit, jusqu'au bout, se tenir prêt à la défendre. Le mari est capable de la tuer, et ce n'est pas ce pauvre béquillard de Neste qui la défendrait avec ses aphorismes. Si Gérard se contente de chasser Léonore, qui la recueillera?

Vous me direz : sans le suicide de Vivarce, nous n'aurions pas l'aveu de Léonore et le cri superbe que pousse Mme Bartet. Certes, ce serait grand dommage. Et pourtant.... A défaut de ce cri, la divine aurait certainement trouvé autre chose.

Et que diriez-vous de cet autre dénouement : l'énigme persistant jusqu'au bout, à jamais, et les deux maris, implacables justiciers, ne sachant sur qui appesantir leur justice? Le public n'aime pas l'incertitude et voir le rideau tomber sur un mystère l'aurait laissé de mauvaise humeur. Pourtant, Hervieu l'audacieux n'était-il pas l'homme à lui imposer ça?

Enfin, je n'aime qu'à moitié le rôle de Neste, bien

qu'il renferme la philosophie de la pièce. Si compatissante et si haute, si humaine et si chrétienne qu'elle soit, cette philosophie me semble quelque peu latérale à l'action. En effet, s'il n'y avait pas Neste, l'aventure se déroulerait exactement de la même manière. Ce raisonneur dit des choses excellentes, mais sans effet direct sur l'action.

Et puis, voulez-vous toute ma pensée? Je sais gré à Hervieu de nous dire, par la bouche de Neste, son sentiment personnel sur la férocité qui, depuis « l'homme des cavernes », arme la main des maris et des amants, sur cette férocité que la loi « excuse » et que le théâtre, dépassant la loi, a formulée impérieusement par le célèbre : « Tue-la! » Personnellement je suis avec Hervieu contre Dumas fils. Mais les apôtres de la pitié ne changeront pas la nature. L'homme amoureux et trompé voit rouge et frappe depuis l'origine du monde. La civilisation, les religions, les morales ont toujours été et seront toujours moins fortes que cet instinct de vengeance et de meurtre. En ceci, surtout, l'amour est frère de la mort. Plus on aime et plus on est féroce. Prêchons le pardon, mais n'espérons pas trop que notre doctrine prévienne ou empêche. Et dans l'*Enigme* le prêcheur ne manque-t-il pas d'autorité? Ce bon marquis de Neste n'est qu'un viveur retraité et quelque sénilité perce dans ses attendrissements.

Mais si je discute, c'est que la pièce m'oblige à réfléchir. Rare mérite. Et je ne songe à discuter qu'après. Pendant, j'étais dans la main de l'auteur. Tenir son auditeur tout le long du spectacle et lui laisser un aiguillon dans l'esprit! Un auteur dramatique ne peut pas attester de plus complète manière la maîtrise de son art et la valeur de sa pensée.

11 novembre 1901.

H. LAVEDAN

I

Le talent d'Henri Lavedan.

M. Henri Lavedan est un des auteurs dramatiques chez lesquels se reflètent avec fidélité les aspects contradictoires de notre temps. Il est homme de tradition et de famille, nourri dans les vieilles croyances et non seulement respectueux, mais fervent, d'un certain nombre d'idées conservatrices, qu'il prend fort au sérieux. Il a traversé le monde où l'on s'amuse et il s'y est beaucoup plu. Il y a satisfait le goût d'observation ironique que ce monde excite et nourrit. Il y a touché le fond de prétention, de sottise et de tristesse qui est comme le tuf moral des fêtards. Il s'en est copieusement et finement diverti.

Mais comme il n'est dupe de rien, du jour où il s'est mis à écrire, les impressions de son enfance et celles de sa jeunesse, ses convictions et son observation, sa foi et son scepticisme se sont amalgamés de manière à former un talent piquant et contradictoire, qui a charmé les uns et irrité les autres.

Ou plutôt c'est aux mêmes qu'il causait tantôt charme et tantôt irritation.

En effet, tantôt l'ancien élève de Mgr Dupanloup et

le fils de famille, tantôt le cercleux et le boulevardier apparaissaient dans ses dialogues de *Vie parisienne*, ses romans et ses pièces. On eût dit un Janus, un Démocrite accolé à un Héraclite, tournant sur sa base avec rapidité. Le séminariste se changeait en page et le viveur redevenait chevalier.

De là, le *Prince d'Aurec*, suivi des *Deux Noblesses*, puis *Catherine*, enfin le *Nouveau Jeu* et le *Vieux Marcheur*. Beaumarchais eût applaudi à la première de ces pièces, Sedaine à la seconde et Berquin à la troisième. La quatrième a ravi le boulevard et la cinquième a étonné l'Académie.

Est-ce la faute de l'auteur?

Il a retrouvé dans la vie la contradiction qu'il portait en lui-même. Il a peint avec sa double nature un spectacle qui lui offrait la même dualité.

En effet, il voyait nos porteurs de grands noms mésalliés et inutiles; il les montrait donc tels qu'il les voyait. De là, colère des intéressés et joie de leurs ennemis.

Mais il croyait leur classe nécessaire dans notre pays et il indiquait quel rôle il eût souhaité pour elle. De là, étonnement des deux parts.

C'est pourtant lui qui était dans le vrai. Il y a des princes d'Aurec qui se marient au Marais ou en Amérique; il y en a qui se font explorateurs ou industriels.

De même lorsque, au sortir d'une famille toute morale, celle de Catherine, il nous conduisait chez le père Labosse et le jeune Costard, chez Mlles Bobette et Riquiqui.

Et, par surcroît, il constatait ceci, qui est encore d'observation et de vérité, que, chez Catherine pénétrait quelque peu l'atmosphère des cercles et des cabarets à la mode, tandis que les Labosse, fêtards impénitents, défendaient au Sénat les bons principes

et que les Bobette, créatures dissolvantes de la famille, prêchaient volontiers l'amour filial.

Ainsi, fils de notre société troublée, M. Henri Lavedan est un écrivain représentatif.

D'autant plus qu'il a le don essentiel de l'écrivain, un tour personnel de sensibilité traduit par un style original. Sa facture et sa langue sont bien à lui. Cette façon de noter, pittoresque et elliptique, avec un jeu continu de la métaphore imprévue, est un des styles de théâtre les plus séduisants que nous ayons.

Je ne reprocherai à M. Lavedan que d'être parfois un peu plus de son temps que son temps lui-même. Il a trop accordé au goût contemporain, alors qu'un homme de sa valeur pourrait non seulement le dominer, mais le corriger. Le troisième acte du *Vieux Marcheur* est déplaisant et inutile, par un excès de complaisance envers le public boulevardier.

Le *Nouveau Jeu* et le *Vieux Marcheur*, en alternant sur la scène des Variétés, se font mutuellement valoir. Ils se corrigent même l'un par l'autre, alors qu'on pouvait craindre de voir chacun d'eux s'aggraver par le rapprochement. La petite conférence, notamment, d'irréprochable moralité, quoique un peu postiche, qui termine le *Nouveau Jeu*, sert de correctif à la polyandrie nocturne du *Vieux Marcheur*.

21 mai 1900.

II

a Comédie-Française : le *Marquis de Priola*, pièce en trois actes.

Dans la pièce très attendue qu'il vient de nous donner a Comédie-Française, le *Marquis de Priola*, M. Henri vedan a eu le courage très méritoire de s'attaquer à

un sujet particulièrement redoutable, en lui même, et par les comparaisons qu'il provoque, celui de don Juan. Il y trouvait comme devanciers, pour ne citer que les plus célèbres, Tirso de Molina, le premier qui ait mis à la scène « le séducteur de Séville », Molière, Mozart, puis Richardson, Laclos, Mérimée, Octave Feuillet, enfin Byron, Musset, Baudelaire. Si personnelle que fût sa conception, il lui était impossible d'éviter entièrement les réminiscences.

Il ne les a donc pas évitées, mais, tout en se souvenant, il a suffisamment inventé pour échapper au reproche d'imitation. Il a joint son apport personnel à un grand sujet et une œuvre de belle tenue littéraire à son propre bagage.

Avant d'analyser la pièce nouvelle, essayons d'y retrouver nos anciennes connaissances. Nous en discernerons mieux ce qu'il y a de neuf.

Le héros du *Marquis de Priola* commence par rappeler singulièrement le père de Camors dans le roman de Feuillet; il expose de vive voix à son fils des conseils analogues à ceux que trouve Camors dans la lettre testamentaire de son père. Il a été marié et, quoique divorcé d'avec sa femme, il se trouvera vis-à-vis d'elle dans une situation assez analogue à celle de don Juan avec doña Elvire dans Molière. Près de lui, figure un ami qui le suit et l'imite comme une ombre comique et par là son caractère est mis en saillie grossissante, comme celui du don Juan classique par le Catalinon de Tirso, le Sganarelle de Molière et le Leporello de Mozart. Enfin, il parle souvent comme écrit le Valmont des *Liaisons dangereuses* et du même roman semb[illegible] bien être sortie, avec la présidente de Tourvel, u[illegible] amie de la ci-devant Mme de Priola.

Mais ces personnages créés par ses devancier[illegible] M. Lavedan les a marqués de traits assez personn[illegible]

pour les faire siens. Puis il les a jetés dans une action toute nouvelle. Il a nettement abandonné la voie suivie par Molière et Mozart pour revenir, avec une franchise hardie, à la conception première du type, celle de Tirso de Molina. Et cela seul suffirait pour donner une originalité à son don Juan.

Qu'est-ce, en effet, essentiellement, que don Juan? Un séducteur. Dans la pièce espagnole, il justifie cette définition de manière aussi complète que possible : il séduit une femme par acte. Dans Molière, au contraire, comme dans Mozart — dont le librettiste, Lorenzo da Ponte, semble n'avoir imité la pièce espagnole, comme avait fait Molière lui-même, que d'après des imitations italiennes fort atténuées, — le séducteur ne séduit guère. Il raconte ses exploits passés, mais il n'en accomplit guère de nouveaux. Nous sommes obligés de le croire sur parole, lorsqu'il se dit irrésistible. Dans Molière, il se borne à coqueter sans résultat avec deux paysannes faciles à tromper. Dans Mozart, il n'arrive avec doña Anna qu'à se mettre un bruyant scandale sur les bras et il échoue avec Zerline.

Le marquis de Priola, lui, se définit et se raconte complaisamment, beaucoup trop même, mais il ne s'en tient pas là. Ce séducteur séduit autant que le lui permet la durée de la pièce. Elle a trois actes et il fait une victime par acte, ou du moius nous le voyons remporter en scène les demi-victoires que permet en pareille matière le respect de la décence publique.

Le dénouement aussi appartient en propre à M. Lavedan. Dans sa pensée, comme dans celle de ses devanciers, il faut que don Juan soit châtié. Ce châtiment est surnaturel dans la pièce espagnole, et terrifiant, car il est emprunté à des croyances également fortes dans l'âme de l'auteur et dans celle de ses spectateurs. Molière a pris ce châtiment tel que dans la

légende, sans y croire lui-même, et son public n'y a guère vu qu'une curiosité de machinerie théâtrale. Si dans Mozart le même miracle excite la terreur, c'est grâce à la puissance propre de la musique, qui partage avec la poésie le privilège, interdit à la simple prose, d'éveiller ou même de ressusciter au fond des âmes les sentiments endormis ou morts. Obligé de renoncer à un merveilleux qui ferait rire dans un sujet contemporain, M. Lavedan venge la morale en abattant son Priola par la paralysie, conclusion naturelle d'une existence de débauches.

Les personnages du *Marquis de Priola* nous sont présentés dans une soirée à l'ambassade d'Italie, car le marquis de Priola, s'il est naturalisé Français, est Italien par son père et Anglais par sa mère. Il tient du sang italien la passion de la volupté et du sang anglais celle de l'orgueil. Il a quelque quarante-cinq ans et il expose sa philosophie de l'existence à un jeune homme, Pierre Morain, fils d'un de ses gardes-chasse, qu'il a élevé, comme adopté, et auquel, n'ayant pas d'enfant, il se propose de laisser sa fortune, son expérience et son exemple.

Elle est cynique, cette philosophie. En substance, Priola dit à Pierre :

« Ne te propose qu'un but dans la vie : ton plaisir. Or, il n'y en a pas de plus vif d'abord que de se faire aimer des femmes sans les aimer soi-même, puis de les abandonner sans pitié. Car ce plaisir nous est d'autant plus délicieux qu'il cause une souffrance plus cruelle à celles qui nous le donnent.

C'est, poussée à l'extrême et largement développée, un peu délayée même, — car Priola parle trop long- ment, — la doctrine de Camors le père, avec une f[illegible]e addition de méchanceté empruntée au Valmont [illegible] Laclos.

Et cela sort déjà de la vraisemblance, par l'outrance de la fatuité malfaisante et de la cruauté satanique. Si endurci et si franc avec lui-même que soit un gaillard de son espèce, Priola dépasse les bornes de la gredinerie. Il y a des choses que l'on ne s'avoue à soi-même qu'avec des réticences et des excuses ; on ne s'en fait jamais gloire devant autrui. Puisque M. Lavedan se souvenait de Feuillet, il aurait pu donner à son Priola quelque chose de la réserve relative qu'observe Camors le père, rédigeant son catéchisme du roué. Au prix de son devancier, qui reste galant homme dans le cynisme, ce noble Priola montre quelque goujaterie. Valmont lui-même formule sa rouerie avec moins d'insistance, quoiqu'il ait deux volumes pour l'exposer.

Il y a cette différence entre Priola et ses devanciers que ceux-ci sont froids et se tiennent en main, tandis qu'il est ardent et impulsif. C'est que son système nerveux est fort détraqué. Ses actes et ses paroles, ses éclats de voix et ses ricanements dénotent déjà la maladie.

Pierre Morain, nature droite et généreuse, éprouve pour les conseils de son protecteur une aversion que le respect et la reconnaissance lui permettent à peine de dissimuler. Mais Priola compte sur la fougue de la jeunesse et l'autorité de l'exemple pour former rapidement son néophyte. Ainsi stylé, il le lâche dans le bal, parmi les épaules suggestives des femmes et il se met en chasse pour son propre compte.

Priola n'est jusqu'ici qu'un fat et un phraseur, parfaitement antipathique, surtout aux hommes dont il excite l'envie. Mais il est incontestable que cette sorte d'hommes plaît aux femmes.

Voici, en effet, celle qui fut Mme de Priola. Torturée par son mari, elle a fini par divorcer et elle a épousé un brave homme de philanthrope, M. Le Chesne. Elle n'a

pu oublier Priola, car il laisse, paraît-il, des souvenirs inoubliables, et elle n'aime pas Le Chesne, quoiqu'il ait une belle âme, car il est vieux et laid. Priola éprouve un revenez-y pour elle et voudrait bien la faire souffrir encore un peu. Il sollicite d'elle un entretien. Elle l'accordera, malgré les conseils de Mme Savières, son amie intime, une protestante rigide, froide et impérieuse comme la raison.

Voici maintenant une curieuse de sensations, Mme de Valleroy, attirée vers Priola, selon l'usage, par la mauvaise réputation du séducteur. Flirt entre elle et Priola, qui l'engage à venir voir sa collection célèbre d'almanachs du XVIIIe siècle. Mme de Valleroy commence par refuser, car on sait pertinemment dans Paris que toute femme qui a vu les almanachs de Priola est une femme perdue. Elle finit par dire :

« Eh bien ! je viendrai, pour vous montrer que je n'ai pas peur de vous. »

Cette scène, parfaitement démonstrative du personnage, est des mieux faites. La nature de Priola s'y montre clairement, à la fois caressante et pressante, mais plus dominatrice que charmeresse. Il appartient à l'espèce des vainqueurs impérieux.

Cependant nous attendons avec curiosité les deux actes dont la matière semble devoir être fournie par les deux femmes qui viennent de nous être présentées, Mme de Valleroy et Mme Le Chesne. De ces deux actes, il y en a un d'excellent.

Avec le plaisir de prendre les femmes, d'autant plus désirables qu'elles résistent davantage, Priola n'en a pas de plus cher que de les refuser lorsqu'elles s'offrent. Or, Mme de Valleroy lui a promis trop facilement visite. Il l'attend, en compagnie de Pierre Morain d'un ami, Brabançon, qui singe de son mieux le prin des séductions. Il leur développe — encore une expo

tion complaisante et agaçante du même caractère — la théorie du dédain, après avoir exposé au premier acte celle de la conquête.

On annonce Mme de Valleroy et Priola fait passer ses amis dans une pièce voisine. Voici le séducteur en pleine action.

Il s'acquitte fort bien de son rôle, d'abord spirituel et léger, puis flatteur et chaleureux, si bien que Mme de Valleroy, d'abord amusée, puis charmée, au demeurant vertu facile, finit par laisser tomber sa tête sur l'épaule de l'irrésistible en disant :

« C'était bien la peine de chanter la vertu pour en arriver là ! »

Mais Priola lui répond en substance :

« Non, je ne vous prends pas. Vous valez mieux qu'une passade galante. Soyons bons amis. »

La dame s'en va, cachant mal le plus profond dépit qu'une femme puisse éprouver et Priola, faisant rentrer ses amis, leur raconte en riant l'aventure. Puis, il se remet à formuler la théorie de son acte.

Décidément, il est par trop dogmatique et égotiste.

Cette impression est heureusement modifiée par une scène de forte émotion. Le cynisme de Priola finit par exaspérer Pierre Morain qui, s'échauffant très vite, ne peut plus cacher à son protecteur le mépris et l'horreur que lui inspirent ces fanfaronnades de vice. Or, l'orgueilleux Priola ne peut souffrir aucune contradiction. La résistance de Pierre l'irrite et finit par le pousser au paroxysme de la fureur. Il a trouvé quelqu'un qui non seulement refuse de l'admirer, mais le trouve franchement vilain et le lui dit en face! Il menace le jeune homme, qui le brave. Suffoquant de rage, il lui laisse la place en lui disant :

Puisque tu tiens à tes illusions sur les femmes, lis les lettres qui sont dans ce tiroir. »

C'est la correspondance amoureuse du séducteur. Pierre se met à lire avec dégoût et pitié, mais, tout à coup, il pousse un cri de douleur et s'affaisse :

« Ma mère ! » dit le malheureux dans un sanglot.

Il vient de trouver le portrait de sa mère dans ce dossier d'infamie.

Nous avions déjà deviné, nous, par les demi-confidences de Priola à l'ami Brabançon qu'en effet il avait séduit la mère de Pierre, qu'elle était morte de douleur, que le mari de la malheureuse s'était suicidé et que Pierre était le fils de Priola.

Ceci conclut le second acte, au bruit d'applaudissements enthousiastes. Conduit d'une main souple et forte, il contient deux scènes de premier ordre, l'une charmante, l'autre puissante. A lui seul il mériterait d'assurer le succès de la pièce.

Le dernier n'est pas de même valeur, quoiqu'il offre encore une scène excellente.

Nous voici chez Mme Savières. C'est chez elle que Priola va se rencontrer avec Mme Le Chesne, qui fut sa femme. L'austère protestante qu'est Mme Savières ne se prête à ce rendez-vous immoral que pour en paralyser l'effet : elle veut démasquer Priola et montrer par là à son amie qu'il lui joue une abominable comédie de sentiment.

« Tu vas juger, lui dit-elle, la sincérité du personnage. Je ne lui donne pas dix minutes pour me dire qu'il m'adore et qu'il ne t'a jamais aimée. Cache-toi dans cette chambre et tu entendras toute notre conversation. »

Ce serait de point en point la scène d'Elmire avec Tartuffe, sans le redoutable pouvoir qui rend Pri a irrésistible même pour les plus vertueuses. En out ;, M. Lavedan ne nous donne pas ce que nous attendio ;, c'est-à-dire une scène entre Priola et sa ci-dev t

épouse. Il lui substitue Mme Savières. Cette remarque faite, pour le principe, nous ne pensons plus à nous plaindre, et je répète que la scène est excellente.

Cette Mme Savières est la femme d'un mari qu'elle n'aime pas, un médecin qui la néglige pour la science et la clientèle. Ame ardente et contenue, elle a beaucoup souffert de cette union froide; elle a désiré et évité les consolations; elle a triomphé de son cœur à force de volonté. Priola sait tout cela et en joue habilement. Il presse et trouble la pauvre femme; il finit par la prendre dans ses bras et effleurer ses lèvres. Elle défaille sous l'étreinte, mais sa vertu se ressaisit dans un effort suprême. Elle crie :

« Jeanne! »

Jeanne, c'est Mme Le Chesne, qui surgit de la chambre voisine, comme Orgon de sous sa table. Elle crache son mépris à la figure de Priola confus, entre ces deux poules complices, comme le renard de la fable.

« Coquines! » s'écrie-t-il.

Charmante inconscience! Et vous donc, beau Priola?

Immédiatement après, l'action tourne franchement au drame. Priola entre en fureur pour la seconde fois et nous avons appris au cours de la pièce que ces colères finiront par lui jouer un mauvais tour. Le moment approche où la justice immanente va se manifester.

Pierre survient. Il cherche le séducteur de sa mère pour lui dire ce qu'il a sur le cœur. L'explication des deux hommes s'élève à un diapason qui doit faire briser enfin la chanterelle.

« Tu me hais? crie Priola au jeune homme. Eh bien! je suis ton père. »

Mais déjà il ne parle plus que d'une voix embarrassée et il ne se tient debout qu'en se cramponnant aux meubles, d'une seule main, la main droite. Son

bras gauche pend le long du corps : c'est l'hémiplégie qui commence. Elle éclate enfin et il s'écroule, évanoui. Aux cris de Pierre accourent le docteur Savières et sa femme.

« Il est perdu, fait le médecin, mais il va traîner encore quelques années.

— Qui le gardera? observe Mme Savières.

— Moi! » répond Pierre.

Et le rideau tombe.

M. Lavedan a tenu jusqu'au bout son spectateur en main; il lui a imposé son héros; il a forcé son intérêt en faveur d'un être parfaitement méprisable, souvent agaçant, toujours encombrant. Il nous a donné de l'émotion et du sourire. Sur un plan très simple, mais fermement tracé, il a disposé une suite de scènes habilement alternées et dont la plupart sont fortes ou exquises. De ses trois actes, le premier pourrait être moins artificiel, mais le second est parfait de bout en bout, et le troisième, après un début excellent, conclut l'action avec une logique hardie.

Ce *Marquis de Priola* est donc une œuvre. Par-dessus le *Nouveau Jeu* et le *Vieux Marcheur*, il rejoint le *Prince d'Aurec*. Il n'aura sans doute pas la même action sur le grand public, par la faute du personnage principal, qui, avec des parties très vraies, est outré, sec et imprime sa propre dureté à toute la pièce. Mais, encore une fois, M. Lavedan a eu le courage d'aborder un grand, un éternel sujet, après les maîtres, et il ne l'a pas abaissé.

10 février 1902.

III

Le *Marquis de Priola* devant le grand public. — Formation du type de don Juan; Tirso de Molina et Molière; la méchanceté essentielle de don Juan. — *L'Amour*, de Stendhal; analyse du caractère de don Juan. — *Miremonde*, de M. Henry Roujon; un dénouement de la légende de don Juan.

J'ai tenu à revoir le *Marquis de Priola*, de M. Henri Lavedan, un jour ordinaire, et j'ai constaté qu'il prend fortement le grand public. Non que les défauts de la pièce lui échappent. Ce qu'il manifeste pendant le spectacle et ce qu'il dit pendant l'entr'acte confirment le jugement moyen de la critique sur ces défauts : excès d'étalage et de cynisme chez le personnage principal, inconsistance de plusieurs personnages secondaires, inutilité ou complication de quelques ressorts accessoires, comme les sentiments que Priola reproche à Pierre Morain pour le ménage Le Chesne, surtout quelque mauvais goût dans l'esprit de mots, comme les plaisanteries trop faciles ou choquantes de Priola sur la gorge des femmes et sur le corps de sa mère. En revanche, il est vivement intéressé par l'étude, fouillée très avant et mise en puissant relief, d'un caractère rare, mais vrai, par l'indication légère ou vigoureuse de deux types de femmes, par le drame simple et solide qui soutient ces études de sentiment. Au total, il a le sentiment très net qu'il se trouve devant une œuvre originale et hardie.

La vivacité même des polémiques engagées sur la pièce et qui prouvent du moins, comme l'auteur lui-même s'est plu à le constater, qu'elle n'est pas indifférente, va piquer la curiosité. Pour ma part, après l'avoir entendue trois fois, je me trouve confirmé dans ma première impression. Il y a là une reprise courageuse et personnelle d'un de ces grands sujets qui

exposent aux plus redoutables comparaisons, mais qu'il est toujours permis de traiter, parce qu'ils se renouvellent avec chaque siècle et surtout parce qu'ils ne sont jamais épuisés.

Car le caractère de don Juan est si vaste et si complexe, il se présente sous tant d'aspects qu'aucun dramaturge, romancier ou poète n'a pu l'embrasser tout entier. Il s'est formé peu à peu, par couches successives. Chaque pays et chaque génie ont ajouté un trait complémentaire à la figure puissamment sommaire que Tirso de Molina a dressée le premier.

De ces traits le don Juan espagnol offre déjà les principaux : la passion de la volupté et l'orgueil, servis par le don de la séduction et le courage. Dans la pièce de Molière, bâclée, mal bâtie et faite de morceaux peu cohérents, mais où le Contemplateur a jeté quelques-unes de ses vues les plus profondes sur la nature humaine, un trait essentiel et dont il n'y a pas trace chez Tirso de Molina s'ajoute à ceux-ci. Ce trait est la méchanceté : le don Juan français aime à faire souffrir et la joie que lui procure cette souffrance est la plus intense qu'il puisse éprouver, son vrai but dans la vie, plus encore que la conquête et la possession.

C'est avec ces éléments, qu'il a suffisamment repensés et réobservés pour les faire siens en légitime propriété, que M. Lavedan a formé son héros.

L'un de ces éléments, le dernier, est un des plus vrais et des plus forts. Par cela même et comme il arrive souvent, c'est un de ceux qui ont été le plus contestés. Les bonnes âmes — il y en a même dans la critique — ont peine à admettre que l'on soit méchant pour le plaisir de l'être. En observant et en se souvenant, elles devront reconnaître que le fond du donjuanisme est pourtant cela.

Et si elles veulent s'aider d'un puissant secours

dans cette recherche, qu'elles ouvrent l'*Amour* de Stendhal. Comme tout ce qu'a écrit l'auteur, ce livre fameux est un chaos de paradoxes agaçants et de vérités saisissantes, mais le chapitre intitulé *Werther et don Juan*, le plus fort et le plus plein du livre, pourrait servir de commentaire perpétuel et toujours justificatif au *Marquis de Priola*.

Vous y lirez ceci :

Les vrais don Juan finissent par regarder les femmes comme le parti ennemi et par se réjouir de leurs malheurs de tous genres.

Au lieu d'avoir, comme Werther, des réalités qui se modèlent sur ses désirs, don Juan a des désirs imparfaitement satisfaits par la froide réalité, comme dans l'ambition, l'avarice et les autres passions. Au lieu de se perdre dans les rêveries enchanteresses de la cristallisation (la théorie fondamentale de Stendhal sur l'amour), il pense comme un général au succès de ses manœuvres, et, en un mot, tue l'amour, au lieu d'en jouir plus qu'un autre, comme croit le vulgaire.

L'amour à la don Juan est un sentiment dans le genre du goût pour la chasse. C'est un besoin d'activité qui doit être réveillé par des objets divers et mettant sans cesse en doute votre talent.

Ces remarques de détail justifient la psychologie des Priolas. Et voici le coup d'œil d'ensemble, qui enveloppe, par un vigoureux raccourci, ces âmes qui, après avoir semé la douleur, finissent par se retourner contre elles-mêmes et se dévorer :

Don Juan abjure tous les devoirs qui le lient au reste des hommes. Dans le grand marché de la vie, c'est un marchand de mauvaise foi qui prend toujours et ne paye jamais. L'idée de l'égalité lui inspire la rage que l'eau donne à l'hydrophobe; c'est pour cela que l'orgueil de la naissance va si bien au caractère de don Juan. Avec l'idée de l'égalité des droits disparaît celle de la justice, ou plutôt, si don Juan est sorti d'un sang illustre, ces idées

communes ne l'ont jamais approché, et je croirais assez qu'un homme qui porte un nom historique est plus disposé qu'un autre à mettre le feu à une ville pour se faire cuire un œuf. Il faut l'excuser; il est tellement possédé de l'amour de soi-même qu'il arrive au point de perdre l'idée du mal qu'il cause et de ne voir plus que lui dans l'univers qui puisse jouir ou souffrir. Dans le feu de la jeunesse, quand toutes les passions font sentir la vie dans notre propre cœur et éloignent la méfiance de celui des autres, don Juan, plein de sensations et de bonheur apparent, s'applaudit de ne songer qu'à soi, tandis qu'il voit les autres hommes sacrifier au devoir; il croit avoir trouvé le grand art de vivre. Mais, au milieu de son triomphe, à peine à trente ans, il s'aperçoit avec étonnement que la vie lui manque, il éprouve un dégoût croissant pour ce qui faisait tous ses plaisirs.... Il dit : « Il n'y a pas vingt variétés de femmes, et, une fois qu'on en a eu deux ou trois de chaque variété, la satiété commence.... »

Ce triste drame arrive au dénouement. On voit le don Juan vieillissant s'en prendre aux choses de sa propre satiété, et jamais à soi. On le voit tourmenté du poison qui le dévore, s'agiter en tous sens et changer continuellement d'objet. Mais, quel que soit le brillant des apparences, tout se termine pour lui à changer de peine; il se donne de l'ennui paisible ou de l'ennui agité : voilà le seul choix qui lui reste.

Enfin, il découvre et s'avoue à lui-même cette fatale vérité; dès lors, il est réduit pour toute jouissance à faire sentir son pouvoir et à faire ouvertement le mal pour le mal. C'est aussi le dernier degré du malheur habituel; aucun poète n'a osé en présenter l'image fidèle, ce tableau ressemblant ferait horreur.

Ce courage que Stendhal jugeait impossible, M. Lavedan l'a eu. Si le portrait qu'il nous offre de son héros fait crier à l'exagération, c'est par son effrayante vérité.

L'âge de Priola oscille entre quarante-cinq et cinquante ans, c'est-à-dire que le modèle a posé devant le peintre juste à l'époque où se produit le paroxysme de méchanceté qu'a si profondément analysé Stendhal.

Admettons un moment que la paralysie ne l'ait pas foudroyé, mais que, déjà touché par la déchéance physique, désespéré de sa force et de sa beauté perdues, inoffensif et pitoyable, il ait le temps de repasser et de juger sa vie. Quel sentiment va germer dans cette âme aride?

Ici encore, la littérature générale vient à l'appui du théâtre. M. Henry Roujon, l'auteur de *Miremonde*, s'est plu à imaginer cette vieillesse de don Juan. Je viens de relire *Miremonde*, après le chapitre de Stendhal, et je retrouve dans la fiction nuancée et coulante du cadet de Gascogne mâtiné de Parisien, cet aboutissement fatal du donjuanisme dont le Dauphinois cosmopolite a tracé l'analyse volontairement incolore et cahotée.

D'abord, quelle trace reste-t-il des *mille e tre* dans la mémoire de leur vainqueur?

J'aurais peine, dit le don Juan de *Miremonde*, en fermant les yeux, à mettre un nom sur leurs visages; c'est un ossuaire que ma mémoire. Je me rappelle seulement qu'elles étaient dépravées et charmantes, et surtout qu'elles étaient *toutes la même*.

Pourquoi cette ressemblance et cet oubli communs? Voici :

... Les femmes — celles-là du moins dont je parle — se soucient médiocrement d'être aimées. Etre préférées, tout est là pour elles. Chacune de mes belles amies prenait à me voler à une autre un double plaisir : celui, d'abord, d'affliger une rivale, auquel s'ajoutait l'ambitieux projet d'éviter, elle, une douleur semblable, en fixant à jamais mon inconstance. Chacune donc, alors qu'elle me faisait don d'elle-même, cachait au coin le plus pudique de son âme l'espoir de me trahir la première. Rendu clairvoyant par l'usage, je lisais cette pensée douce au ciel de ses yeux, et, par la promptitude de mon adieu, je l'éveillais loyalement de sa chimère. Aussi m'accoutumai-je insensible-

ment à ne voir dans une rencontre d'amour qu'un assaut d'orgueil, un duel déloyal où chaque adversaire cherche à dépasser l'autre en perfidie. Je me rendais au lit d'une maîtresse, cuirassé comme pour un guet-apens, redoutant par-dessus tout de m'attendrir. A travers cette armure de méfiance, la volupté ne m'arrivait au cœur que glacée.

Vous le retrouverez, ce troupeau confus de femmes, aussi orgueilleuses que leur triste vainqueur, aussi déçues dans leur poursuite de la chimère, vous le retrouverez synthétisé dans Mme de Valleroy. Ce n'est pas une des moindres originalités du *Marquis de Priola* que de nous présenter une de ces fourbes, dupée et humiliée par la plus cruelle déception qu'une femme puisse éprouver.

Mais voici que, dans la revue d'oubli et de tristesse que passe le dédaigneux séducteur de *Miremonde*, se lève une image nette et radieuse. Don Juan n'a été heureux qu'une fois par l'amour, dans les bras d'Elvire, de sa femme. Il l'a quittée, comme les autres, et il éprouve maintenant le regret amer et stérile d'avoir possédé le bonheur et de l'avoir méconnu :

Je sondai le vide de ma destinée. Où en étais-je après tant de fortunes?... Je fis mon compte. J'aboutis à ceci : de toute cette vie, pompeuse et bruyante, il me restait la mémoire d'une heure. Les plus enviées donneuses d'amour, dames de haute lignée, courtisanes savantes, avaient lassé en moi le désir : une enfant m'obsédait de son charme. J'avais bu la soif à son baiser.

Je compris alors que pour peupler le désert où se consumait ma tristesse il suffisait de la seule Elvire.... J'évoquais la forme d'Elvire, sa frêle beauté heureuse de s'offrir, sa grâce d'épouse fière d'être vaincue. Je m'enivrais, comme un fiancé, de cette pure image, et je maudissais l'orgueil stupide qui m'avait fait partir inassouvi. Pourquoi m'être ainsi hâté de fuir? J'avais craint les déboires du réveil, et si le rêve s'était prolongé? Peut-être est-il de rares créatures auprès desquelles le lendemain se sup[illegible]se

et dont la foi persiste longtemps. Si elle était de celles-là, l'abandonnée? Si j'avais passé, moi, l'insatiable, à côté d'une telle joie, sans l'épuiser?

Je remuai les cendres de mon cœur : il y couvait un feu qui m'épouvanta. J'essayai de railler, par habitude. Allais-je, par hasard, devenir amoureux de ma femme, moi, don Juan Tenorio? Je voulus chasser l'importun fantôme : il s'obstina doucement à me suivre. Je dus renoncer à me tromper moi-même....

Don Juan se met donc à la recherche d'Elvire. Il la retrouve, mais « amaigrie, fanée par les larmes, fantôme d'une sainte ». Elle ne le repousse pas, « mais elle ne me livra, dit-il, que sa dépouille, en vain mon baiser chercha le sien : l'horreur et le mépris lui scellaient les lèvres ; je meurtris son sein sans le réchauffer ; elle se refusait en s'abandonnant ». Elvire meurt bientôt et don Juan ne la retrouve qu'au cimetière : « Les membres raidis, l'écume aux lèvres, je m'abîmai sur la tombe d'Elvire. Des fossoyeurs me trouvèrent là, un matin; ils me rapportèrent dans mon palais, me croyant mort. Ce fut, en effet, cette nuit-là que don Juan mourut. » Entendez par là qu'il meurt en tant que séducteur, car il vieillit, dévoré de regrets et de remords.

Ainsi, comme l'auteur du *Marquis de Priola*, l'auteur de *Miremonde* a logiquement châtié son héros; mais dans le roman, ce châtiment est plus complet et mieux motivé qu'au théâtre. Car, c'est ici, il faut bien le redire, qu'est le principal défaut de la pièce. Le second acte, agréable et fort, nous avait parfaitement satisfaits ; nous n'avons accepté le troisième qu'à la faveur du second.

Il avait si bien commencé, ce troisième acte, par la scène entre Priola et Mme Savières! Mais cette scène, toute forte et prenante qu'elle soit, ne pouvait être qu'une entrée de jeu. Or, il n'y a guère qu'elle dans

tout l'acte, avec l'explication plutôt pénible de Priola et de son fils. Il nous en aurait fallu une autre entre Priola et Elvire, c'est-à-dire Mme Le Chesne. Je ne me risque pas à la tracer; ce n'est pas mon métier. Mais je l'entrevois bien et M. Lavedan était parfaitement capable de la très bien faire. Humilié par Mme Savières et condamné par son fils, Priola avait une explication suprême avec Elvire; il comprenait enfin qu'il aurait pu et dû l'aimer; il le lui disait, il lui demandait pardon, il voulait la reprendre. Trop tard! Il tombait, foudroyé par la paralysie et Elvire revenait tristement à l'austère devoir, au vieux Le Chesne.

Au lieu de cela, rien. Car Mme Le Chesne n'existe pas et j'en suis encore à me demander comment et pourquoi M. Lavedan a fait une silhouette si parfaitement incolore d'une figure qui pouvait prendre tant de relief.

Il s'est dédommagé et nous a dédommagés en partie avec la présidente de Tourvel, je veux dire Mme Savières. Et de ce caractère, je trouve encore l'analyse et la justification dans Stendhal,

Mme Savières, cœur aimant et déçu par le mariage, mais caractère naturellement ferme et soutenu par la foi religieuse, a su maîtriser en elle le désir des consolations et des compensations. Mais elle a cruellement souffert et le regret vibrant du bonheur éclate dans ses confidences. Stendhal plaint les Mmes Savières et, en franc mauvais sujet, il les blâme :

La fermeté d'une femme qui résiste à son amour est la chose la plus admirable qui puisse exister sur la terre. Toutes les autres marques possibles de courage sont des bagatelles auprès d'une chose si fort contre la nature et si pénible.

Un malheur des femmes, c'est que les preuves de ce courage restent toujours secrètes et soient presque i li-vulgables.

Un malheur plus grand, c'est qu'il soit toujours emp yé

contre leur bonheur : la princesse de Clèves devait ne rien dire à son mari et se donner à M. de Nemours.

Car ce n'est pas à ce franc athée qu'il faut parler de craintes religieuses :

C'est uniquement pour ne pas être brûlée en l'autre monde, dans une grande chaudière d'huile bouillante, que Mme de Tourvel résiste à Valmont. Je ne conçois pas comment l'idée d'être le rival d'une chaudière d'huile bouillante n'éloigne pas Valmont par le mépris.

Ce que je dis de Mme de Tourvel, je le trouve applicable à la haute vertu de mistress Hutchinson. Quelle âme le puritanisme enleva à l'amour!

Il est si outré de cette résistance au bonheur, absurde et folle suivant lui, qu'il en vient à la colère et aux gros mots. Cette fois, il s'en prend aux parents, aux amies, à l'opinion :

Les petites considérations de l'orgueil et les convenances du monde ont fait le malheur de quelques femmes, et par orgueil leurs parents les ont placées dans une position abominable. Le destin leur avait réservé pour consolation bien supérieure à tous leurs malheurs le bonheur d'aimer et d'être aimées avec passion; mais voilà qu'un beau jour elles empruntent à leurs ennemis ce même orgueil insensé dont elles furent les premières victimes, et c'est pour tuer le seul bonheur qui leur reste, c'est pour faire leur propre malheur et le malheur de qui les aime. Une amie qui a eu dix intrigues connues, et non pas toujours les unes après les autres, leur persuade gravement que, si elles aiment, elles seront déshonorées aux yeux du public; et cependant ce bon public, qui ne s'élève jamais qu'à des idées basses, leur donne généralement un amant tous les ans, parce que, dit-il, c'est la règle. Ainsi l'âme est attristée par ce spectacle bizarre : une femme tendre et souverainement délicate, t ange de pureté, sur l'avis d'une catin sans délicatesse, it le seul et immense bonheur qui lui reste, pour paraître, ec une robe d'une éclatante blancheur, devant un gros ıtor de juge qu'on sait aveugle depuis cent ans, et qui ie à tue-tête : « Elle est vêtue de noir! »

Au demeurant, il y a dans cette Mme Savières une des deux plus adroites et plus heureuses transpositions que M. Lavedan ait fait subir aux personnages consacrés et nécessaires de la légende donjuanesque, l'autre nous étant offerte avec Pierre Morain, qui remplit le rôle du commandeur. Cette pieuse Mme Savières, en effet, est ici la femme que don Juan prend ou essaye de prendre à Dieu; elle est à Priola ce qu'est à don Juan la sœur Agathe des *Ames du purgatoire* de Mérimée. Et qui sait si, après avoir senti un instant les lèvres de Priola sur les siennes, il ne restera pas à Mme Savières, dans la reprise de sa froide piété, un peu du regret qui tue sœur Agathe de n'avoir pas été enlevée à Dieu par don Juan?

La cause de l'erreur qui méconnaît la méchanceté foncière de *Don Juan* doit être eherchée dans un passage de Musset, passage célèbre et de grande beauté, mais qui fausse la conception essentielle du vrai séducteur.

Musset ne nie pas l'existence du don Juan qui commence à Tirso de Molina et, en passant par Molière, aboutit à Laclos. Il le définit même avec une parfaite justesse, mais, dit-il,

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,

et, celui-là, c'est le chercheur de l'idéal dans l'amour. Il n'est pas méchant, lui, il ne cherche pas à faire souffrir, il n'est pas inconstant par principe. il ne met aucun orgueil dans la séduction. Tout au contraire, à chaque conquête nouvelle, il espère donner et recevoir le bonheur. Surtout, il croit toujours que l'objet de sa dernière conquête est la femme qu'il a cherchée si longtemps à travers tant d'expériences et de désillusions. Malheureusement, ce qu'il désire, c'est-à-dire l'absolu

dans l'amour et le bonheur complet par lui, n'existe pas. Il s'éloigne donc, déçu et triste, pour courir à une nouvelle illusion que suivra une déception nouvelle :

.... Tu les aimais aussi,
Toi! croyant toujours voir sur tes amours nouvelles
Se lever le soleil de tes nuits éternelles,
Te disant, chaque soir : « Peut-être la voici »,
Et l'attendant toujours, et vieillissant ainsi!

Demandant aux forêts, à la mer, à la plaine,
Aux brises du matin, à toute heure, à tout lieu,
La femme de ton âme et de ton premier vœu!
Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine,
Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré, pour y chercher ton Dieu!

Ce don Juan n'est pas le vrai, ce n'est même pas un don Juan : ce serait plutôt, hélas! le baron Hulot de Balzac.

Admettons pourtant que ce soit l'amant par vocation, celui que j'appellerai, faute d'un autre mot, l' « aimeur ». En ce cas, il devient une simple variété de l'homme à femmes, celui que définissait Henry Fouquier, dans une page charmante :

... La vanité, chose toute cérébrale, n'a rien à voir avec l'émotion primesautière de don Juan, quand son regard se croise avec celui d'une femme.... Ne faisons pas à l'amoureux l'injure de mettre de la vanité dans ce besoin de plaire, de connaître et de posséder.... Ne lui refusons pas non plus les douces sensations qui viennent du cœur et qui excusent et consolent les abandons des femmes. Le trait caractéristique de don Juan, c'est l'émotion auprès de celles-ci, émotion profonde, naïve, sincère, égale et peut-être supérieure en intensité à l'émotion réglée des hommes qui mêlent l'idée du devoir aux choses de l'amour, encourant
r là le juste anathème du poète! N'est-ce pas le cœur qui
rle chez lui, quand il trouve Elvire *touchante* dans les
mes? Mais que serait-il sans les palpitations délicieuses
son cœur, sinon un fou érotique, à livrer aux médecins?
don Juan honni est peut-être le seul homme qui n'aime

jamais sans amour, et s'il ne se fait pas à lui-même le mensonge de la durée, c'est qu'il ne veut pas être hypocrite, ayant cette religion suprême de ne pas mentir auprès de l'autel qu'il embrasse.... Nous sentons que, quand il n'aime plus, c'est qu'il aime trop l'amour, dont la femme délaissée n'a pas su lui dire le dernier secret. Il court après l'idéal, et il le répand autour de lui et le laisse derrière ses pas. Il est le poursuivant de l'absolu, qui en fait naître au moins l'idée et le désir à toutes celles qu'il aime.

Vous aurez sûrement jeté par la pensée des points personnels d'interrogation et d'exclamation tout au long de cette page. Ce n'est, en effet, qu'un paradoxe, mais je crois bien que l'auteur y voyait une vérité.

Pour remettre les choses au point — et conclure cette longue promenade à travers la littérature donjuanesque, — lisez, dans la *Physiologie de l'amour moderne* de M. Paul Bourget, le chapitre sur « le vrai et le faux homme à femmes ». Vous y trouverez le type moyen et courant du personnage dont il s'agit, à égale distance du roué et de l'« aimeur », mais participant de l'un et de l'autre.

17 février 1902.

CATULLE MENDÈS

A la Comédie-Française : *Médée*, drame en trois actes, en vers.

Euripide a été, dans le théâtre grec, ce que, en l'égalant et même en le surpassant par l'imitation, Racine devait être dans le théâtre français, un admirable peintre de femmes. Rien n'atteint chez ses contemporains, la variété, le charme ou la terrible vérité de ses créations féminines. Et il est le seul à leur donner une place aussi prépondérante. Chez Eschyle et Sophocle, Clytemnestre et Jocaste, Electre et Antigone, quelle que soit l'importance de leurs rôles, sont subordonnées aux hommes, même lorsqu'elles occupent le premier plan. Avec Euripide, le changement est complet; les femmes mènent l'action et demandent la principale part de l'intérêt dramatique.

De cette importance donnée aux rôles féminins devait naturellement résulter une peinture large et profonde de l'amour. En effet, toutes les autres passions ne viennent pour les femmes qu'après celle-ci. Sous ses diverses formes, elle est le but de leur exis-nce et le mobile de leurs actions. Là où dominent les mmes, domine aussi l'amour. Et de fait toutes les uriétés de l'amour se trouvent dans Euripide : amour njugal avec Alceste, amour trahi et qui se venge

avec Médée, amour incestueux avec Phèdre, amour maternel avec Hécube et Andromaque, amour ingénu avec Iphigénie à Aulis; amour fraternel avec Iphigénie en Tauride.

Parmi ces grandes amoureuses, deux types dominent et atteignent au sommet de l'art, Phèdre et Médée; Phèdre plus simple, Médée plus compliquée, toutes deux également vraies, admirables et effrayantes. Phèdre est la proie d'une passion unique, vers laquelle tendent toutes ses pensées et toutes ses actions : elle veut Hippolyte et, ne pouvant l'obtenir, elle meurt. Médée lutte entre deux sentiments, la volonté de se venger de Jason par tout ce qui peut le faire souffrir, et son amour maternel qui hésite à compléter sa vengeance par le sacrifice de ses enfants. Avec Phèdre, Euripide a composé une pièce, *Hippolyte*, des plus attachantes, certes, mais qui n'est pas la meilleure de son théâtre; le chef-d'œuvre que contenait ce sujet, il devait être donné à Racine de l'en tirer. Mais avec Médée il nous a laissé une tragédie incomparable, dans laquelle les deux ressorts du genre, les deux sentiments essentiels qu'il vise à provoquer en nous, la terreur et la pitié, atteignent le plus haut degré dont ils soient capables.

Nombre d'autres poètes ont repris le sujet après lui et la plupart, dans la diversité de leurs talents, sont restés fidèles à la conception première. Mais, malgré cette fidélité, ou peut-être à cause d'elle, ils n'ont guère approché de l'original. Le sujet se trouvait traité de façon définitive; il était consacré, épuisé. Pour l'aborder encore, il fallait assez d'invention et de courage pour le transformer et abandonner Euripide, pour peind une autre Médée que la sienne et, aux mêmes actes c l'héroïne, donner d'autres mobiles.

C'est ce qu'avait fait en quelque mesure Erne

Legouvé, dans cette *Médée* écrite pour Rachel et à sa demande, que la grande tragédienne se refusa capricieusement à jouer et qui, en 1856, traduite en italien, obtint un éclatant succès de tournées européennes avec Mme Ristori. Legouvé avait eu l'heureuse idée de mettre en scène le personnage de Créuse, la nouvelle épouse pour laquelle Jason répudie Médée et qu'Euripide avait laissée dans la coulisse. Par l'introduction de cet élément nouveau, l'action s'élargissait et prenait un caractère original. — Il est bien singulier, soit dit en passant, que, malgré la longue carrière de l'auteur et la grande situation qu'il avait acquise peu à peu, avec les tragédiennes que nous avons eues depuis la fin du second Empire jusqu'au temps présent, avec le retour du goût public vers la tragédie, — il est bien singulier que cette *Médée* n'ait pas fini par s'ouvrir la porte du Théâtre-Français.

Mais le changement apporté par Legouvé à l'action traditionnelle de *Médée* était partiel et, en somme, fort léger. M. Catulle Mendès, en abordant, à son tour, ce redoutable sujet, l'a courageusement transformé ; il l'a réinventé en donnant un autre mobile à l'action. De là vient l'étonnement qui se mêlait à l'admiration lorsque la pièce fut représentée pour la première fois en 1898 ; de là son mérite et son intérêt ; de là l'impression de vie ardente qu'elle laisse, alors que la plupart des imitations de l'antique sont glacées. Et c'est en raison de ce caractère original et vivant que la Comédie-Française a bien fait de lui donner la consécration de son répertoire.

Pour apprécier la nouveauté de la pièce contempo-ine, rappelons brièvement le caractère traditionnel ; la Médée classique.

Le trait essentiel de celle-ci est le ressentiment ırieux de la profonde humiliation qu'inflige à une

femme la répudiation pour une autre femme, et le besoin de s'en venger de manière terrible sur tous ceux qui ont ainsi blessé son orgueil.

Et aussi lésé ses intérêts. En effet, Médée rappelle en toute vérité qu'elle a tout quitté, pays et famille, pour le parjure, que pour lui elle a été criminelle, qu'il était tout pour elle et que, abandonnée par lui, elle ne sait plus que devenir.

« O mon père, ô ma patrie que j'ai honteusement abandonnés, s'écrie-t-elle, après avoir égorgé mon frère!... Abandonnée, proscrite, je suis outragée par cet homme, je n'ai ni mère, ni frère, ni parents, pour trouver auprès d'eux un port à l'abri de cette tempête... ».

Oui, voilà ce qui semble la préoccuper le plus, pour elle-même et pour ses enfants, abandonnés comme elle. Elle a tout perdu par le fait de son mari et d'une rivale; elle les hait mortellement.

Est-elle jalouse de Créuse? Pas du tout, semble-t il, en tant qu'amourense, furieusement en tant qu'épouse. Créuse lui a pris son homme et sa maison. Voilà ce qu'elle ne lui pardonne pas. Mais, de l'atroce douleur morale qu'éprouvent un amant et une amante en songeant à l'infidélité, il n'y en a trace dans tout le rôle. Et pourtant Médée et Jason se sont adorés. Sept à huit ans de mariage auraient-ils refroidi leur ardeur? Il se pourrait. En tout cas, la situation de Médée n'est envisagée par elle-même, par le chœur, par Jason, par tous les personnages qu'à ce point de vue : humiliation et ruine de la femme répudiée. Quant aux regrets de l'amour trahi, Médée n'en parle guère. Tout ce qui en est dit, l'est par allusion rapide et à un point de vue tout positif, par le chœur ou par Jason.

Le chœur dit à Médée :

« Ne te consume pas ainsi à pleurer celui qui part geait ton lit. »

Et Jason, avec l'ironie supérieure d'un parfait imbécile — car ce Jason d'Euripide est un ancêtre du piteux Pyrrhus de Racine et du sermonnant père Duval d'Alexandre Dumas, — lui dit dans une des deux explications où il se montre absolument niais, maladroit et blessant :

« Vous autres femmes, tant que le lit conjugal est respecté, rien ne vous manque ; mais qu'il reçoive la moindre atteinte, ce qu'il y a de meilleur et de plus beau vous paraît haïssable. »

Ce cynique fantoche a pourtant sa théorie de l'amour et il l'expose avec complaisance. Médée l'a aimé, sauvé, épousé, mais, selon lui, dans tout cela, elle n'a eu aucun mérite. C'est sa fatale beauté, à lui, Jason, qui a tout fait. Dès qu'il paraît, les femmes s'attellent à son joug, car ainsi le veut Cypris. Figurez-vous, comme dit Euripide, Médée « semblable à un rocher battu par la mer » ou « avec des regards de taureau furieux », écoutant cette ingénieuse théorie :

« Pour moi, puisque tu vantes sans mesure tes bienfaits, c'est à Cypris, seule des dieux et des mortels, que j'attribue le salut de mon expédition. Reconnais-le avec moi — l'explication n'est-elle pas ingénieuse, bien que peu faite pour te plaire ? — c'est Eros qui, en te blessant de ses traits invincibles, t'a forcée de me sauver. »

En somme, aux yeux de Jason, Médée n'est qu'une femme jalouse avant tout, comme les Athéniennes du temps d'Euripide, de son rang et de ses droits de matrone. Si elle regrette physiquement la couche de Jason, elle ne le dit pas, et on ne le dit pas pour elle.

Cette réserve au sujet de l'amour physique est de règle constante dans la tragédie grecque. Hippolyte, lui-même, malgré les égarements de Phèdre, n'y déroge pas et Racine a été beaucoup plus hardi que son

modèle. Les tragiques grecs ne veulent nous montrer que des âmes. Les corps trouvent le plus complet dédommagement dans la comédie. Il ne s'agit ici, il est vrai, que de la plus basse débauche. Pour trouver dans la poésie grecque l'amour complet, à la fois physique et moral, mais encore plus sensuel que sentimental, l'amour qui s'empare de tout l'être, l'asservit et le brise, il faut recourir aux lyriques ioniens et à Théocrite.

La vengeance imaginée par Médée, trahie et dépossédée, nous vaut la peinture du caractère de femme le plus effrayant que le théâtre ait jamais vu. Avec un mélange de rage et de sang-froid, de calcul et d'emportement, de volonté calme et d'égarement furieux, Médée prépare cette vengeance de manière à la rendre infaillible et terrible. Elle feint de s'abaisser devant Créon et de se résigner avec Jason. Elle porte une tempête dans le cœur et elle se domine assez pour n'en rien laisser paraître. Elle va frapper Jason d'abord dans son amour pour Créuse, et ensuite dans son amour pour ses enfants. Pour infliger au traître le châtiment le plus terrible et le plus complet qui se puisse concevoir, cette mère va tuer de sa propre main des enfants qu'elle aime tendrement.

Il a fallu tout le pathétique d'Euripide pour nous attendrir sur une telle férocité et inspirer quelque pitié pour la créature capable d'un pareil crime. C'est là, dans la délibération de Médée avec elle-même, dans ses hésitations, sa révolte contre elle-même, son affreuse victoire sur son amour maternel que résident la beauté et l'intérêt du drame grec. C'est là qu'en est, pour ainsi parler, le point culminant; c'est le long monologue de la malheureuse au moment de frapp morceau sublime, qui donne son prix et son rang la pièce.

Eh bien, de tout cela, M. Catulle Mendès n'a pris d'essentiel à Euripide que le sujet, la vengeance de Médée. En le suivant de fort près, avec le vif sentiment de l'original et une parfaite justesse dans l'imitation, en conservant les morceaux les plus fameux du drame grec, comme le récit de la nourrice et les adieux de Médée à ses enfants, il s'est proposé un autre dessein qu'Euripide et par là il a transformé l'action, les caractères et leurs mobiles. Il a voulu surtout nous montrer Médée amoureuse et jalouse.

Pour cela, il a placé l'action le jour du mariage de Jason avec Créuse, tandis que dans Euripide ce mariage est consommé. De la sorte, Médée peut encore combattre et espérer de vaincre; de la sorte le poète peut nous peindre une jalousie qui, rugissante et agissante la veille, serait obligée le lendemain de se résigner. Mais surtout il peut peindre cet amour physique que les tragiques grecs ne peignaient pas. Il peut nous faire entendre des vers comme ceux-ci où il nous montre Médée hallucinée par la pensée de Créuse aux bras de Jason :

O torture de mon noir chevet sans sommeil!
Nue et belle, dans les coussins de lin vermeil
Et l'ombre où ses cheveux sont du jour, tu la touches :
Tu veux ses yeux, son sein, ses lèvres.... Oh! vos bouches
Jointes! Vos bras noués! — Une autre... et mon amant! —
Tant vos cœurs battent fort, j'entends leur battement
Dans le soupir de vos délices accordées....
Et, traversé de ces lancinantes idées,
Ce cœur-ci saigne, et brame et meurt, plus pantelant
Qu'un cerf — entre les crocs de la meute hurlant
Qui le traînent ouvert aux âpres roches rêches, —
Percé, par cent chasseurs, de piques et de flèches.

Il y a quelque virtuosité dans les derniers vers, mais les premiers!

Ce morceau se trouve au second acte, en plein centre de la pièce, dans une grande scène vers la préparation

de laquelle M. Mendès a dirigé toute l'action. C'est sa scène capitale, sa « scène à faire », et admirablement faite, celle qui marque le sens et la portée de son œuvre. Me pardonnera-t-il de lui faire cet éloge avec une expression qui doit l'horripiler, une expression de Sarcey!

Cette scène se passe entre Médée et Jason. Elle est tout originale; il n'y en a trace dans la pièce grecque. Jason connaît Médée et en a grand'peur. Tant qu'elle est dans Corinthe, il se méfie. Il se rappelle Colchos et les meurtres anciens. Il sait que rien ne l'empêchera de mettre à exécution quelque terrible projet si on lui en laisse le temps et les moyens. Or, il a conscience de son ascendant sur elle : il la tient par les sens; il n'a qu'à lui promettre de revenir et elle se tiendra tranquille. Il vient donc la trouver et lui propose cyniquement ce marché.

Il est d'abord très mal reçu. Médée s'écrie en le voyant :

> Quel mal viens-tu me faire? ou quel piège me tendre?

Il répond, doucereux et avantageux :

> J'apporte le bonheur de jadis, et plus tendre!...

Et il expose qu'il ne veut épouser Créuse, fille de roi, un beau parti, que dans l'intérêt de ses enfants, et de Médée. Oui, il veut tout bonnement faire un sort à sa femme et à ses enfants. Il viendra les voir souvent; il aura deux ménages.

Les paroles dorées de Jason voilent la plus vulgaire ignominie, et pourtant Médée se trouble vite; une lueur d'espoir brille aux yeux de la malheureuse. La femme qui aime encore est si crédule! Et Jason est son maître, son homme, celui qui la tiendra toujours par le souvenir et l'espérance.

Les paroles de Jason deviennent brûlantes.

Qu'est-ce que Créuse,

> Enfant neuve aux baisers, frêle à fléchir d'un seul?

C'est l'épouse imposée et froide, tandis que Médée est l'amante aux souvenirs inoubliables et aux liens indissolubles :

> Je t'aime comme aux jours effrayants où nous prîmes,
> Dans nos premiers baisers, le prix des premiers crimes!

Et il la compare à Créuse dans une tirade superbe et embrasée, une tirade qui respire la volupté la plus ardente et, certainement, une des plus hardies qui aient été lancées sur la scène. Mais telle est la vérité et la gradation des sentiments qui l'amènent, telle est la force et la logique de la situation, tel est surtout l'art du poète impeccable qu'elle n'a rien de choquant et que les femmes l'entendent sans embarras. Je la redoutais en la lisant dans la brochure; quelques modifications de mots très légères la font passer sans aucun effort à la représentation.

Donc Médée, bien qu'elle connaisse à fond le fourbe et qu'elle soit certaine d'être trompée encore, n'a pas la force de lui résister :

> O rage de céder à des voluptés feintes!
> Je sais bien qu'il me ment en de vils intérêts,
> Et moi-même, à le croire, hélas! je mentirais,
> Mais le supplice en est si doux que j'y succombe!

Et cela est très vrai, très touchant, très douloureux.

Médée promet donc à Jason de ne rien tenter contre Créuse, à cette condition, c'est que, ce soir même, soir de ses noces, il viendra la retrouver, elle, Médée. Jason hé ite et finit par promettre. La scène se termine sur ce: mots menaçants de Médée :

> 'aites, ô dieux prudents, qu'il ne m'ait pas menti!

Je ne vois rien de supérieur, comme vérité et beauté propres, au langage que Mendès fait parler dans cette scène à la passion. Il a brutalement arraché les voiles de Cypris, mais pour la vêtir de pourpre et la couvrir de diamants.

Le troisième acte rentre dans la tradition classique et en déroule toute l'horreur.

Jason a manqué de parole à Médée; il n'est pas venu au rendez-vous. Il faut donc recourir à la vengeance suprême, terrible, inouïe, sans laquelle Médée ne serait plus Médée. Elle condamne ses enfants à mort, parce que Jason les aime; elle les aime aussi, mais elle leur préfère sa vengeance. Par la main innocente de ces enfants, elle envoie la parure fatale qui va faire périr Créuse et Créon. Ils reviennent et bientôt l'on entend derrière le théâtre les supplications des pauvres petits, impitoyablement égorgés. Puis, une rumeur d'effroi et de deuil s'élève et grandit dans le palais de Créon; les messagers viennent raconter la double catastrophe du palais royal et Jason lui-même accourt, hagard, éperdu, se doutant qu'un malheur encore plus grand va mettre le comble aux malheurs qui le frappent : il arrive pour voir Médée s'envoler sur un char magique, en emportant les corps sans vie de ses enfants.

22 juin 1903.

OCTAVE MIRBEAU

A la Comédie-Française : *les Affaires sont les Affaires.*

Deux pièces célèbres ont été rappelées à propos de l'œuvre nouvelle : *Turcaret*, de Le Sage, et *Mercadet*, de Balzac. Cela seul en marquerait déjà la valeur. J'estime cependant qu'il faut écarter *Mercadet*, dont le héros, « le faiseur », n'est pas un méchant homme, tandis que celui de M. Mirbeau est un redoutable gredin. Quant à *Turcaret*, il me semble continué directement et avec une puissante originalité par *les Affaires sont les Affaires*. La scène française n'a rien produit, entre ces deux pièces, sur le même sujet, d'aussi fort et d'aussi hardi que celle de M. Mirbeau. Le Vernouillet des *Effrontés*, par exemple, est un pâle et mince compagnon au prix d'Isidore Lechat.

M. Octave Mirbeau n'a jamais péché par excès de timidité. Souvent même il lui est arrivé de frapper plus fort que juste. L'indignation était sa muse préférée. Est-ce le résultat des contraintes salutaires que le théâtre impose aux plus outranciers ou, simplement, l'exercice naturel d'un talent mûri et qui se dégage de ses défauts? Ce qu'il y a de certain, c'est que, sans rien perdre de sa vigueur ni de sa hardiesse, il a mis ici beaucoup moins de parti pris haineux, de para-

doxes choquants, de fautes de goût, de crudités. Il n'en a guère laissé que dans son premier acte. Ici l'auteur, en exposant le caractère de son héros, lui prête quelques grossièretés de langage et de manières excessives et inutiles, même des sottises colossales, et Isidore Lechat est tout le contraire d'un sot.

Pourquoi ces erreurs du début disparaissent-elles dès le second acte?

C'est que, au début, M. Mirbeau ne fait encore qu'analyser et cette analyse n'est qu'un portrait mis en dialogue. L'auteur trace ce portrait avec sa plume de polémiste; il y met, comme traits de caractère, les sentiments de mépris et de haine que lui inspire son modèle; il prête à son personnage de ces propos que le plus cynique et le moins intelligent des hommes ne tiendrait pas et qui expriment seulement l'intention agressive et satirique de l'auteur.

Au contraire, avec le second acte, voici M. Mirbeau en pleine action, c'est-à-dire obligé de peindre la vie telle qu'elle est, vraie et directe, sans déformation. Et comme M. Mirbeau a le don dramatique, c'est-à-dire qu'il sait reproduire de manière vivante le spectacle que la vie déroule sous ses yeux, il ne fait plus que suivre son action une fois mise en mouvement. C'est la formule même de la haute comédie et en particulier de la comédie de Molière : poser des caractères et les regarder agir.

On a reproché à M. Mirbeau la manière brutale dont il fait traiter par son Lechat la noblesse et le clergé. C'est du pamphlet, a-t-on dit. Il ne me semble pas. Ces tirades vertueuses et méprisantes expriment-e[illegible]s les opinions personnelles de M. Mirbeau? Peu m[illegible]-porte; il me suffit qu'elles soient dans le caractère [illegible]n Lechat, qu'il doive penser, parler et agir de la s[illegible]e dans ses rapports avec les nobles et les prêtres. [illegible]r,

tels sont bien dans la réalité les propos et les actes des Lechats. Lisez les journaux qu'ils subventionnent, les discours qu'ils prononcent, les votes qu'ils émettent, car ils sont volontiers commanditaires de journaux et députés.

Lechat est donc vrai, comme représentant d'une catégorie d'individus. Cette catégorie est-elle assez nombreuse pour justifier la place que la pièce de M. Mirbeau lui attribue dans la société contemporaine?

Hélas! oui, Si les financiers ont leur grande part dans l'immense progrès matériel que le dernier siècle a développé dans les deux mondes, s'ils ont compté nombre d'honnêtes gens et même de philanthropes, que de loups-cerviers, parmi eux, féroces et funestes, d'artisans de scandales et de ruines!

La manière dont M. Mirbeau fait conduire l'action par son personnage est superbe de vigueur et de franchise. Les scènes capitales où paraît Lechat — avec les deux hommes d'affaires qui veulent le voler et qu'il roule, avec le marquis de Porcellet, qu'il accule à une capitulation de conscience — sont de main de maître, et la dernière, celle qui conclut la pièce, où il prend le temps de mater encore une fois ses associés fripons, avant d'aller recevoir le cadavre de son fils, la dernière est une trouvaille originale et terrifiante. Dans l'ensemble, elles dressent une image grandiose de scélérat.

Oui, grandiose, car Lechat, en son genre, est un homme de génie. Il applique ce génie à satisfaire son orgueil et sa cruauté, mais par la lucidité et la portée de son intelligence dans les choses de commerce et d'industrie, par son sens inné des avantages et des inconvénients, des possibilités et des impossibilités en matière de finances, c'est vraiment un type de haute et large envergure, un échantillon saisissant d'humanité méchante, un horrible et admirable fils de Satan.

Aussi je ne crains pas de dire que M. Mirbeau est allé plus loin que Le Sage dans la peinture du financier. Turcaret est un homme ridicule parce que, ayant de l'argent, il se croit, de cela seul, aimable, spirituel, élégant, tandis qu'il n'étale que déplaisance, sottise et lourdeur. C'est M. Jourdain financier. Des moyens par lesquels il a fait fortune, nous n'en connaissons qu'un, l'usure, qui est un petit moyen. En somme, Turcaret n'est que plaisant, tandis que Lechat est effrayant. Aussi, quelle différence dans la manière dont les traitent Le Sage et M. Mirbeau! Le Sage se contente de montrer son homme trompé par la maîtresse qu'il paie au profit d'un chevalier qu'elle paie et mis en confusion d'abord par sa sœur, Mme Jacob, marchande à la toilette, puis par sa ridicule épouse qu'il avait reléguée en Basse-Normandie. Au dénouement, il le ruine, ce qui prouve que ce financier n'est pas des plus forts. Lechat, lui, gorgé d'argent, perd sa fille et son fils dans les plus humiliantes et les plus terribles circonstances. Et il les perd parce qu'il n'a été vis-à-vis d'eux, comme de tout le monde, qu'un être odieux et funeste, bien qu'il les aimât à sa manière.

Au demeurant, je ne songe pas du tout à établir un parallèle entre un chef-d'œuvre consacré par deux siècles et une pièce très remarquable de notre temps. Si Le Sage a peint son Turcaret sous des couleurs relativement douces, c'est que les hommes d'affaires n'avaient pas encore, au début du XVIIIe siècle, les facilités de rapine que leur a données, depuis cent ans, le prodigieux développement du commerce de l'argent. M. Mirbeau a profité de ce que la corruption et la féro-cité croissantes des mœurs financières lui offraient modèle plus complet et plus expressif. Il est l'obli des tristesses de son temps.

La terrifiante figure d'Isodore Lechat se dresse

centre d'un tableau composé avec un art sobre et juste. L'intrigue est des plus simples, mais des mieux graduées et des plus prenantes. Encore le mot d'intrigue ne convient-il guère ici : ceux de sujet ou d'action y suffisent. Les personnages secondaires sont dessinés à leur plan et selon leur importance, en traits expressifs et pleins, dans l'exacte proportion où ils doivent contribuer à la peinture du caractère principal.

Deux sont de vrais types, Mme Lechat et sa fille Germaine. Mme Lechat, inoffensive créature, d'idées courtes et de bonté passive, effarée par la turbulence de son mari et la « grande existence » qu'il lui impose, soupire après un rêve de tranquillité bourgeoise : mari posé, modeste aisance, petite maison. Germaine Lechat, elle, est une révoltée. Elle atteste le sang de Lechat par un caractère intraitable, mais la dureté que le père applique à mal faire, la fille l'a changée en intransigeance d'honnêteté. Elle méprise et hait son père; elle a horreur de ses millions, qui suent les larmes et le sang. Ce mépris, cette haine, cette horreur, elle les crache à la figure de Lechat dans une scène extrêmement pénible. Aucune morale ne donne le droit de traiter ainsi l'autorité paternelle; l'enfant qui se l'arroge est criminel.

Or, il semble bien que M. Mirbeau ait voulu faire de cette jeune fille son personnage « sympathique ». Si ce mot lui fait horreur, mettons qu'il semble nous demander pour elle notre approbation. Je ne saurais pour ma part lui accorder la mienne, et il me semble bien que le public sent comme moi. Je m'empresse d'ajouter que, par ailleurs — notamment dans l'explication de Germaine Lechat avec son amant, — ce rôle de jeune fille est d'une vérité bien contemporaine et d'une psychologie singulièrement pénétrante.

Mai 1903.

G. DE PORTO-RICHE

L'Infidèle.

Venise, un couple d'amoureux, un matamore, une sérénade, un duel, tout ce bric-à-brac romantique pouvait sembler bien démodé en 1890, à la fois vieillot et juvénile, bon tout au plus à servir de début en Odéonie avec le classique petit acte en vers. Grand fut donc notre étonnement lorsque nous vîmes un poète dans la force de l'âge et du talent, M. Georges de Porto-Riche, en tirer une œuvre profondément originale sous des costumes et dans un cadre si fatigués, pleine d'amère psychologie dans un genre tout conventionnel, peignant les hommes d'aujourd'hui, ceux du dernier bateau, sous le couvert de la Renaissance, tout imprégnée de la sensualité triste qui est peut-être le fond dernier de l'amour. Représenté dans l'élégant petit cénacle qu'était alors la Bodinière en son printemps, cet *Infidèle* faisait plus pour la réputation de l'auteur que la grande pièce historique, *Un drame sous Philippe II*, par lui donnée quinze ans avant, et sa récente *Chance de Françoise*, toute moderne de sujet, elle, d'une vérité si personnelle. Depuis, l'*Infidèle* est ent au répertoire des théâtres du boulevard, comme, reste, la *Chance de Françoise*, — qui, elle, a même pou

jusqu'à la Comédie-Française, — par une fortune assez rare pour les comédies en un acte. La voici aux Mathurins.

C'est que chacune de ces deux piécettes, parfaite œuvre d'art, d'un travail achevé et même caressé, pénètre à fond un caractère, à la fois assez exceptionnel pour vous intéresser par sa nouveauté et assez répandu pour que nous en reconnaissions la vérité. La *Chance de Françoise* peint l'homme à femmes, l'aimeur, le coureur sans méchanceté. Dans l'*Infidèle*, le modèle est l'éternel homme de lettres, égoïste et vaniteux, subordonnant tout au succès de ses œuvres, incapable d'éprouver un sentiment fort et désintéressé, tournant en littérature sa vie et celle des autres, les passions qu'il éprouve et celles qu'il inspire, ne se donnant jamais tout entier et capable de toutes les cruautés lorsque son intérêt ou son amour-propre littéraires sont en jeu.

Écoutez le bon aventurier Lazzaro, philosophe revenu de tout, analyser à la pauvre Vanina le genre d'amour qu'a pour elle le poète Renato :

Même au lit, ce n'est pas à la maîtresse aimée
Que pensent nos rimeurs, c'est à la renommée.
Vous n'êtes, ô beautés ! sous leurs embrassements,
Que matière à sonnets et que chair à romans.
Vos paroles d'amour sont vite ramassées ;
Ce sont les chiffonniers de toutes vos pensées.
Vous ôtez votre robe, ils ôtent leur pourpoint,
Mais quand vous soupirez, ils ne soupirent point.
Conviens-en, toi qui sais comme le tien manœuvre,
Il faut toute la nuit parler de leurs chefs-d'œuvre ;
Et le plus amoureux de ces faiseurs de vers,
Pour mendier deux mots de l'Arétin pervers,
A l'heure du berger vous fausse compagnie.

Mais tels que les voilà ils plaisent et charment. Leurs aîtresses sont résignées à la souffrance qu'ils vont

leur causer; elles préfèrent même être malheureuses avec eux qu'heureuses avec d'autres :

> Leurs mots sont différents des mots habituels.
> Lorsqu'ils viennent à nous, en flattant nos chimères,
> Nous cédons, et pourtant nous savons par nos mères
> Qu'ils apportent la honte et qu'ils nous quitteront.
> Nos douleurs valent moins que les vers qu'ils feront.

Il arrive qu'elles meurent de leur dévouement et alors, sacrifiées pendant la vie, elles le sont encore après leur mort :

> Va, ne regrette rien, petite aux longues tresses,
> Il dira ton histoire à ses autres maîtresses,
> Car il est de la race ingrate des rimeurs.
> Et grâce à ses beaux vers, ô pure enfant qui meurs,
> A travers le cercueil où ses mains t'auront mise,
> Les gais Vénitiens te verront en chemise.

Concentrée en un acte, d'ailleurs un peu long, et un peu surchargée dans le détail, mais toujours expressive et nerveuse, pleine de traits fins et forts, cette œuvre me fait penser à ces plaquettes de la Renaissance florentine dans lesquelles l'artiste a fait entrer un type complet, toute une action, quelque grande scène. L'air y manque un peu et le travail en est trop minutieux, mais quel caractère et quelle qualité d'art!

Les fréquentes reprises de l'*Infidèle* s'expliquent par la valeur de l'œuvre, mais je ne serais pas étonné que l'auteur nourrît pour elle une particulière tendresse et saisît avec plaisir les occasions de la remettre en lumière. Nous éprouvons nous-mêmes pour elle quelque chose de ce sentiment. Songez qu'avec la *Chance de Françoise* elle est un des frais boutons qui annonçaient la poussée prochaine de cette plante vigoureuse et dont les boutures se sont multipliées, *Amoureuse*.

22 décembre 1902.

A la Comédie-Française : *Le Passé*, pièce en 4 actes.

Lorsque le *Passé* fut joué à l'Odéon, j'avais fait *in petto*, pour mon usage personnel, une remarque que j'avais le plaisir de retrouver le lundi suivant dans le feuilleton de Sarcey. Je l'exprime aujourd'hui, en rappelant qu'elle m'est commune avec mon vieux maître.

Il y a tout dans Molière et la donnée du *Passé* s'y trouve en germe, quoiqu'elle appartienne en légitime propriété à M. de Porto-Riche. Peut-être même ne s'est-il pas avisé lui-même qu'il développait à fond une situation indiquée par l'auteur de *Don Juan*.

Lorsque doña Elvire, pâlie par les larmes, vient supplier don Juan de s'amender, le séducteur n'est nullement touché de ses prières, mais il voit qu'elle est toujours belle et il lui dit :

« Madame, il est tard, demeurez ici, on vous y logera le mieux qu'on pourra. »

Et, après qu'elle a refusé, il fait cette réflexion à son valet Sganarelle :

« Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint? »

C'est exactement ce que François Prieur va éprouver devant Dominique Brienne, mais il poussera sa pointe plus avant que don Juan. Quant à Dominique, elle ne sera pas, il s'en faut, aussi prompte au refus que doña Elvire.

François Prieur est moins un homme qu'un emploi, t un individu qu'un type : c'est le séducteur, celui qui ourne la tête aux femmes, en vertu d'un pouvoir mysérieux, d'un charme, au sens propre du mot, c'est-à-

dire un don qui semble tenir du sortilège. Il n'est ni beau ni laid, ni génial ni sot, rien ne semble le distinguer du commun des hommes. Mais il a cela de particulier qu'il plaît à toutes les femmes, sans doute parce que toutes lui plaisent. Il est né pour ressentir et communiquer l'amour. Aussi prompt, du reste, à se déprendre qu'à se prendre, et à s'éteindre qu'à s'enflammer, il ne s'attache pas et, une conquête faite, passe à une autre. C'est un de ces chasseurs qui quêtent et tuent pour le plaisir spécial de la chasse, et qui, le gibier abattu, daignent tout au plus le ramasser.

Le don Juan, l'homme à femmes, n'est pas nécessairement aussi indistinct. Outre sa singulière faculté de séduction, il peut avoir une physionomie personnelle et, sans remonter jusqu'au prototype de l'espèce au don Juan espagnol, qui a surtout les traits d'une race, ou à celui de Molière, qui a surtout ceux d'une société, il peut s'appeler Camors ou Priola. Mais cela n'est pas indispensable. Il séduit en vertu de cette loi que nul animal créé ne peut manquer à son instinct et qu'il a été créé, lui, pour aimer, par un décret spécial de la Providence, qui avait ses idées en ceci comme en toutes choses, mais qui n'a pas pris la peine de nous l'expliquer, en ceci comme en bien d'autres choses.

M. de Porto-Riche a voulu que son François Prieur fût de ce dernier genre, et cela pour concentrer son principal effort de création et notre intérêt sur Dominique, son personnage principal. En cela il a usé de son droit d'artiste.

Car le poète et le peintre appliquent une loi de l'art lorsqu'ils mettent au premier plan, en pleine lumière et en plein relief, l'homme ou la femme qu'ils veulent nous faire connaître au complet. Pour obtenir l'uni. de composition ils rejettent dans la pénombre, en le laissant à l'état d'indications plus ou moins poussées

les comparses qui ne sont là que pour aider et expliquer le héros et l'héroïne. Racine faisait souvent ainsi avec ses caractères de femmes; voyez par exemple Britannicus au regard de Junie, et Xipharès au regard de Monime.

Mais est-ce à dire que M. de Porto-Riche soit exclusivement un peintre de femmes? Bien au contraire, Dans le reste de son théâtre, le séducteur est son personnage préféré, ou du moins aussi largement traité que les caractères de femmes. Voyez l'*Infidèle*, la *Chance de Françoise* et *Amoureuse*. Encore une fois, si M. de Porto-Riche a relativement sacrifié François à Dominique, c'est que cette vaillante Dominique avait cette fois sa prédilection, et aussi parce que la vérité lui permettait de prendre à son choix, parmi les don Juan, un être de vigoureuse personnalité ou de caractère effacé.

Réduit de cinq actes à quatre, le *Passé* a beaucoup gagné comme solidité et rapidité. Aujourd'hui il est ferme et direct. Tout au plus y aurait-il à couper, çà et là, quelques répliques qui font longueur, et notamment à alléger un peu la grande scène entre Dominique et François, qui conclut la pièce avec tant de logique et de force.

Voilà donc une maîtresse pièce. Mais en dehors de ses qualités d'invention et d'exécution, quelle est son originalité essentielle?

Cette originalité me paraît consister, comme celle d'*Amoureuse*, dans la franchise et la hardiesse avec laquelle l'auteur analyse et peint l'amour. Certes, il n'a pas inventé l'éternelle passion et, depuis les origines du théâtre moderne, elle en est le principal res-rt. Mais nombre d'auteurs dramatiques emploient mour sans le définir : chez eux, il est parce qu'il est ; s le supposent connu dans son essence et ils ne mon-

trent que ses effets. D'autres justifient à l'envi la définition fameuse que « l'amour est une sensation perfectionnée par la littérature »; ils l'enguirlandent de tout ce dont la pudeur, la recherche sentimentale, les raffinements de la vie sociale ont voilé sa nature essentielle. L'âme et le cœur y priment les sens. Surtout, ils s'efforcent de dissimuler ce qu'il a de foncièrement brutal, féroce et dangereux.

M. de Porto-Riche est de ce groupe de jeunes écrivains qui, à travers la parure littéraire et sociale, n'ont pas craint de montrer l'amour tel qu'il est, dans son essence primitive et constante. Comme M. Maurice Donnay avec *Amants* et surtout la *Douloureuse*, comme M. Albert Guinon avec le *Partage*, au lieu du petit dieu malin, il a évoqué l'antique Eros, le dieu redoutable auquel le chœur d'*Antigone* adresse sa prière tremblante :

« Eros, toi qu'on ne peut vaincre, Eros, toi qu'on ne peut éviter, quiconque est possédé par toi n'est plus qu'un malheureux et un insensé... »

Cet Eros est celui qui inspire le théâtre de Racine, celui qui brûle de ses feux Hermione, Phèdre et Roxane, — car Racine est, de tous les poètes dramatiques, celui qui a le plus sacrifié aux convenances sociales dans la peinture extérieure de l'amour, et en même temps celui qui l'a peint dans son essence avec le plus d'énergie et d'audace. M. de Porto-Riche et ses amis sont dans la tradition racinienne, mais M. de Porto-Riche est le premier qui, avec *Amoureuse*, ait abordé la peinture de l'amour en rejetant également les pudeurs façonnières et les polissonneries égrillardes, pour le montrer sous le seul aspect de la vérité. On l'a dit « amoral »; il est moral à sa manière, car rien n'est plus moral que l vérité.

Le *Passé* continue la poétique et la morale d'*Amo*

reuse, avec quelque chose de plus ample et de plus varié. Il méritait d'autant plus l'accueil qu'il vient de recevoir à la Comédie-Française que, d'abord, il n'avait pu être apprécié à sa valeur. L'œuvre de M. de Porto-Riche mérite cette double consécration C'est une grande joie pour les fervents de l'art dramatique lorsqu'une belle œuvre de théâtre procure d'un coup à un maître écrivain, plus ou moins contesté, le rang qu'il mérite.

7 juillet 1902.

EDMOND ROSTAND

Des *Romanesques* à *Cyrano*.

A la fin de ses *Romanesques*, M. Edmond Rostand résume lui-même, en un preste rondel, l'impression de sa pièce.

Des costumes clairs, des rimes légères,
L'Amour, dans un parc, jouant du flûteau,
Un florianesque et fol quintetto,
Des brouilles, d'ailleurs toutes passagères,
Des coups de soleil, des rayons lunaires,
Un bon spadassin, en joyeux manteau,
Des costumes clairs, des rimes légères,
L'Amour, dans un parc, jouant du flûteau.
Un repos naïf des pièces amères,
Un peu de musique, un peu de Watteau,
Un spectacle honnête et qui finit tôt,
Un vieux mur fleuri, deux amants, deux pères,
Des costumes clairs, des rimes légères.

Cet air de flûteau préludait à l'un des plus brillants et des plus rapides essors de poète dramatique — essentiellement dramatique — dans lesquels la littérature française ait pu saluer une grande espérance. Il ouvrait la carrière une et diverse où nous avons suivi, chaque fois enchantés et surpris de cette merveilleuse souplesse, l'auteur de la *Samaritaine*, de la *Princesse lointaine* et de *Cyrano de Bergerac*.

Le souriant joueur de flûteau semblait évoquer, pour un mariage imprévu, les deux âmes de Renan et de Banville dans la *Samaritaine*, celle de ses pièces, à vrai dire, que j'aime le moins, car la divine légende est si vénérable qu'elle devrait être sacrée pour le théâtre. Il revenait au pays du rêve pur avec la *Princesse lointaine*, une symphonie pour violes d'amour, sans dissonances, d'où s'exhale un charme analogue à celui qui respire dans la délicieuse page qu'Olivier Merson a peinte, avec sa répétition de ménestrels, aux murs du nouvel Opéra-Comique. Puis, il faisait chanter l'âme de la vieille France et son impérissable héroïsme par l'éclatant coup de clairon de *Cyrano de Bergerac*.

Même après ces grands succès, dont l'un fut un triomphe, j'avoue que je conserve une prédilection pour les *Romanesques*, aube fraîche d'un radieux printemps. Cette comédie est artificielle le plus naturellement du monde et elle rajeunit des choses si vieilles qu'elles sont toujours jeunes. Elle dissimule le procédé dans le plus conventionnel des genres et elle est composite avec originalité. Elle ne permet pas au cabotinage de mettre la main sur les choses intangibles. Surtout, elle est parfaitement équilibrée et elle ne subordonne pas action et personnages aux exigences d'un rôle d'étoile.

Ses éléments fort divers étaient bien reconnaissables, car l'auteur, ainsi qu'on vient de le voir, n'avait nullement songé à dissimuler leur origine. Il y avait là du Scarron et du Molière — le Molière jeune de l'*Étourdi*, — du Regnard et du Marivaux, du Shakespeare et du Musset, du Gautier et du Banville, mais tout cela combiné par l'instinct d'un poète aussi spontané que réfléchi et encore plus inspiré que lettré. La vieille alliance de la comédie italienne et de la comédie

française y produisait un rejeton vigoureux et frais, feuillu et fleuri. Surtout, on y entendait parler l'âme élégante et mélancolique de Watteau, le silencieux et mystérieux enchanteur, ce poète du pinceau qui fait lever devant les yeux des rêves si fuyants qu'il semble impossible de les préciser par la parole.

Quelques années après le maître des fêtes galantes, Marivaux avait donné une voix à ces personnages, mais en prose et, certainement, sans s'en douter. Le mondain avait continué l'œuvre du solitaire; l'habitué des salons avait collaboré inconsciemment avec le silencieux qui promenait loin du monde ses souffrances de corps et d'âme, au fond des allées les plus reculées du Luxembourg, sur les bords de la Marne en Angleterre. Il a fallu près d'un siècle, avec le retour de la poésie exilée, pour que le romancier signalât cette parenté de Watteau et de Marivaux.

Avec plus de légèreté que Gautier et moins d'acrobatie que Banville, M. Edmond Rostand a fait renaître sur la scène les personnages des fêtes galantes et des surprises de l'amour. Il a fait parler la *Finette* et l'*Indifférent*, les pèlerins de l'*Embarquement pour Cythère*; il a fait chanter les musiciens du *Concert dans un parc*.

24 juillet 1899.

L'Aiglon, au théâtre Sarah-Bernhardt.

Après *Cyrano de Bergerac*, le talent poétique et dramatique de M. Edmond Rostand ne pouvait se surpasser lui-même que par le choix du sujet. M. Rostand a demandé ce nouveau sujet à la plus belle histoire que le monde ait vue, celle de Napoléon, ou plutôt à son épilogue, l'élégie qui a suivi l'épopée. Il a mis

scène l'agonie de l' « Aiglon », du « fils de l'Homme », du roi de Rome devenu le duc de Reichstadt.

Cette existence grandiose et misérable pouvait-elle fournir matière à un drame?

Depuis que les poètes représentent la vie sur le théâtre, tous les théoriciens de l'art théâtral sont tombés d'accord pour constater que l'intérêt du drame réside essentiellement dans le spectacle d'une action qui se déroule et d'une volonté qui s'exerce.

Or, l'émotion que nous cause l'histoire du duc de Reichstadt vient justement de ceci que, né pour l'action, il n'a pu agir et que la destinée a comprimé si douloureusement en lui le ressort de la volonté qu'il est mort de cette souffrance. C'est un Hamlet, hésitant et faible devant un grand devoir, mais sans la fièvre finale d'énergie qui permet à son frère danois d'attester par des actes la qualité de son âme. Hamlet tire l'épée et meurt sur un tas de cadavres; le duc de Reichstadt n'a fait que se dévorer lui-même dans une lente agonie morale et physique.

En se proposant de peindre cette agonie d'après l'histoire, M. Edmond Rostand s'interdisait par cela même d'y mettre le drame qui n'y est pas. Cependant, auteur dramatique d'instinct et de vocation, il s'est efforcé de satisfaire la nécessité primordiale de tout drame et de donner au sien une ossature, en intercalant dans son tableau historique une conspiration qui a pour objet la délivrance de son héros, prisonnier de l'Europe et de Metternich.

Cet élément lui était encore fourni par l'histoire, car il y eut autour du duc de Reichstadt nombre de tentatives dans ce sens. Malheureusement, aucune n'offrit rien de bien caractéristique et ne fut très poussée. Celle que développe M. Rostand ressemble à toutes les conspirations, avec conciliabule, plan compliqué, incidents

venant à la traverse, substitutions de personnes, irruption de la police, échec final. Elle est quelque peu confuse et embarrasse la pièce plus qu'elle ne la sert.

Heureusement, elle ne se noue qu'au quatrième acte, et, même alors, elle ne remplit pas la scène. Celle-ci continue d'appartenir à ce qui a fourni les trois premiers, les plus beaux, tout entiers consacrés à nous peindre l'âme du duc de Reichstadt, cette âme faite à l'image de l'âme paternelle, où l'épopée impériale se reflète en souvenirs et en émotions, en enthousiasme et en découragement, en fierté et en humiliation. Là est le véritable sujet et, s'il n'est pas dramatique, il fournit un admirable thème poétique au poète qu'est M. Rostand, au grand poète qu'il peut devenir.

En développant ce thème, l'auteur de l'*Aiglon* ne craint pas de reprendre la plupart des morceaux lyriques sur lesquels Victor Hugo avait déjà posé sa griffe léonine. Il mène cette terrible gageure avec un bonheur et un succès dignes d'un tel courage. Il a l'esprit et l'émotion, le souffle et la souplesse, une prodigieuse richesse d'invention verbale. Il est tantôt un clown banvillesque, agile comme la flamme en son maillot bariolé et pailleté, tantôt le héros aux armes solides et brillantes qui rapproche de nous l'héroïsme épique des *Burgraves*.

Et, comme ce poète possède à un haut degré le don dramatique, il parvient à l'exercer, même en ce sujet qui en admettait si peu l'emploi. L'*Aiglon* offre en quantité, surtout dans les trois premiers actes, les inventions scéniques de détail, grandioses ou charmantes, quelques-unes géniales.

En somme, une pièce peu dramatique et émine ment poétique, une gageure gagnée contre les l essentielles du théâtre, la poésie remplaçant l'inté propre du drame par les splendeurs du lyrisme et

l'épopée. Je ne vois pas dans toute l'histoire dramatique un tour de force comparable à celui-là.

L'excès de cette force a quelque chose d'inquiétant. Ce mélange d'inspiration vigoureuse et de virtuosité légère donne dans l'excès. Telles situations et tels sentiments sont trop sérieux pour que l'esprit n'y soit pas déplacé. Puis, il semble que le poète se grise lui-même au flot d'harmonie qui coule si abondamment de sa lyre. Les couplets se succèdent comme les eaux d'une source intarissable. L'aisance du développement tourne à la diffusion. Heureux poète, à qui, pour reprendre un joli mot de Sainte-Beuve, il suffirait souvent de retrancher pour ajouter à ce qui lui manque.

J'ai dit que ce drame suivait fidèlement l'histoire. On pourra s'en assurer en le contrôlant par le livre consciencieux et complet de M. Welschinger sur le *Roi de Rome* et aussi par le magistral article, *Napoléon II*, avec lequel M. Henry Houssaye vient, selon son habitude, d'introduire la critique historique dans un sujet envahi par une légende pleine d'obscurités et de contradictions.

A partir du quatrième acte l'action flotte de plus en plus, mais, quoique troubles et traînants, les deux derniers actes étincellent de beautés poétiques. Sur les remous de ce courant abandonné, le soleil de l'Empire verse à flots ses rayons.

L'éclat de ce talent poétique a tout surmonté. Le rideau s'est baissé sur un triomphe d'enthousiasme. Il s'est relevé douze fois et il a fallu que l'auteur parût au milieu de ses interprètes, aux rappels frénétiques du public.

19 mars 1900.

Le discours de réception de M. Edmond Rostand à l'Académie française.

Me voilà donc parfaitement libre — un peu plus même que je n'aurais souhaité — pour motiver l'admiration que m'a causée le discours de réception d'Edmond Rostand à l'Académie française.

De toute manière ce discours sortait de l'ordinaire et, comme on dit, ne ressemblait à rien. Par la forme, le ton, la conduite, la manière dont il a été dit, il était pleinement original dans le plus conventionnel et le moins souple des genres.

Certes, il y en a qui le valent dans l'énorme recueil de harangues académiques qui s'est entassé depuis l'an 1635, mais je ne crains pas de dire que, parmi celles qui ont mérité de laisser un souvenir, il n'en est pas une que celle-ci n'égale. Je viens de relire, dans trois notes aussi différentes que possible, cette réponse de Racine à Thomas Corneille dans laquelle se trouve le plus bel éloge des lettres qui soit parti d'une plume française, le bouquet d'épigrammes que Villemain offrait à Scribe sous prétexte de bienvenue et la fière apostrophe du protestant Guizot au dominicain Lacordaire : « Que serait-il arrivé, monsieur, si nous nous étions rencontrés, vous et moi, il y a six cents ans?... » Le discours de Rostand est d'inspiration aussi élevée que la harangue de Guizot, aussi spirituel et moins méchant que le badinage de Villemain. Pour Racine.... Eh bien, si les grands poètes d'autrefois s'inquiètent encore dans un monde meilleur des poètes d'aujourd'hui, Racine a dû saluer avec ravissement une pen e sœur de la sienne, en lisant la profession de foi i commence ainsi :

« Les planches?. . je ne connais pas les planches e

connais le gazon que foulent Roméo et Juliette; je connais le sable qui crie sous le pas furtif de don Juan.... Le théâtre est un grand mystère : ce n'est pas notre faute si quelquefois on en a fait une petite mystification. »

La plupart des récipiendaires se croient obligés d'être modestes et de se faire tout petits. Passe encore s'ils se bornaient à prendre pour leurs premières phrases cette attitude de rigueur. Mais non : ils la conservent pendant toute la durée de leur harangue, et jusqu'au bout elle leur donne quelque chose d'étriqué. Oncques ne vit-on d'académicien si parfaitement à l'aise qu'Edmond Rostand dès les premiers mots de son exorde. Il déclarait qu'après avoir « feuilleté ces vertes brochures sur lesquelles Minerve rejette son casque en arrière », il avait trouvé que toutes les humilités préliminaires étaient usées « depuis plus de deux cent cinquante ans qu'il y a des académiciens, et qui sont modestes ». Et il s'est résigné à ne l'être pas, ou du moins à ne pas déclarer publiquement qu'il l'était, quand il avait le droit de secouer cette petite hypocrisie.

Mais, s'il n'a pas été modeste, il a donc été fat? Pas le moins du monde. Il ne s'est pas trouvé embarrassé de l'honneur qu'il recevait, du sujet qu'il traitait et du public qui l'écoutait, parce qu'il juge chaque chose à son prix et ne surfait ni autrui ni lui-même. Il a donné cette impression de parfaite aisance, si rare chez l'homme qui joue un rôle et parle en public.

Le fond de tout discours de réception est nécessairement l'éloge du prédécesseur. D'habitude, le successeur rend son homme au berceau, le suit au collège, l'accompagne pas à pas dans sa carrière et ne le quitte u'à la tombe. Il s'efforce de donner à son récit, nécessairement élogieux, un tour éloquent ou piquant, selon

la nature du « sujet »; en un mot, il est commandé par le sujet. Les esprits supérieurs le dominent et Rostand est de ceux-là. Il arrive que le prédécesseur perde beaucoup lorsque l'on prend cette liberté avec lui. Henri de Bornier ne pouvait qu'y gagner, car, nature généreuse et poète, il était aux mains d'un homme qui eut ces deux choses à un degré supérieur.

L'hommage rendu à l'auteur de la *Fille de Roland* rencontrait deux écueils : il risquait d'être gonflé ou dédaigneux. Rostand a trouvé le moyen d'y être enthousiaste et vrai. Henri de Bornier était un gentilhomme méridional, enthousiaste et fumeux, tout petit, passionné de poésie dramatique, plein de sentiments élevés et doué d'un talent moyen, semblait-il, jusqu'à cette soirée du 15 février 1875, où il révéla du génie avec la *Fille de Roland*. Avant et après ce coup d'éclat, il produisait des œuvres honorables et qui obtenaient de moyens succès. Comme caractère et existence, cet homme qui évoquait saint Paul, Attila, Charlemagne, Mahomet et Dante, qui ne craignait pas d'entrer dans la familiarité littéraire de l'immonde Arétin, passait obscurément sa vie à « conserver » une bibliothèque et, malgré sa vicomté, menait l'existence calme d'un petit bourgeois.

Il n'y a là matière, semble-t-il, que pour une biographie tout unie et un peu grise, à moins que le biographe ne se rejette, comme dit La Fontaine, sur l'éloge de *Castor et Pollux*, c'est-à-dire les sujets portés au théâtre par Henri de Bornier. Mais, cette fois, le biographe est un poète, et un poète essentiellement dramatique, c'est-à-dire chez lequel domine cette forme spéciale de sensibilité qui éprouve le besoin incoercible de créer de êtres vivants et de les jeter dans une action. D'autre sont élégiaques, descriptifs, philosophiques, satiriques, etc.; le dramatique, lui, tourne ses impressions en

créations. Et, au sens dramatique, Edmond Rostand joint le don du lyrisme, c'est-à-dire qu'il sent, avec une vivacité exceptionnelle, qu'il entre par divination dans les âmes des autres hommes, qu'il prend sa part de ce qu'ils éprouvent et leur impose ce qu'il éprouve lui-même.

Aussi, dès son modèle posé, Edmond Rostand *voit-il*, d'un coup d'œil, toute la carrière d'Henri de Bornier de la naissance à la mort, sous un angle, une forme et des couleurs qui ne pouvaient apparaître qu'à un poète dramatique. Il la met en action et la distribue en scènes. Il la dirige vers son point culminant, la *Fille de Roland*, « la pièce à faire », qui l'explique, la décore, lui donne son prix et son lustre. Et quand il arrive à la fin de sa tâche, il nous a fait connaître à fond et expliqué Henri de Bornier et son œuvre sans avoir employé un mot abstrait. Tout ici est en images et en couleur, même les idées, abondantes, fines, brillantes, légères, profondes. Enfin, la moindre ligne et le moindre mot sont d'un poète et portent sa marque; et cela fait une prose excellente.

Il est bien curieux de saisir sur le fait ce travail de l'imagination qui transforme l'idée en image. Dès le début de son discours, Edmond Rostand nous en offre un exemple aussi charmant que probant.

Henri de Bornier naît à Lunel, la capitale des « pêcheurs de lune » — c'est-à-dire des bons rêveurs épris de poésie et de chimère, s'il faut en croire la chanson provençale, — une nuit de Noël, d'une famille pieuse, où il y a eu des notaires et des héros. Un biographe consciencieux notera donc les influences traditionnelles que ce milieu fera passer dans le caractère et talent du futur écrivain. Ce poète, lui, a une vision il la traduit, brillante et touchante, en une page l'Alphonse Daudet lui aurait enviée, la page délicieuse

qui commence ainsi : « Donc, vers la mi-nuit de Noël, un petit pêcheur de lune était en train de naître.... » Nos enfants la retrouveront, cette page, dans leurs anthologies.

Voulez-vous un autre exemple?

Edmond Rostand n'a vu Henri de Bornier que deux ou trois fois, mais, comme il l'a vu en poète et en poète dramatique, cela lui a suffi pour deviner, d'après son aspect et son geste, le fond de son caractère et ce qui distingue un homme des autres hommes. Et le jour où il doit se souvenir de lui, il l'évoque ainsi :

« Il a gardé pour moi tout un attendrissant mystère de vieux petit gentilhomme de roman, original, vif et bon, avec une figure rose toute mangée de barbe d'argent, des yeux d'eau claire, de minuscules mains toujours agitées et fréquemment escamotées par des manchettes vastes, et je ne sais quelle grâce de gaucherie un peu fantastique, qui me le faisait encore apparaître comme le Kobold de la tragédie. »

Les plus intimes amis de M. de Bornier ne l'ont pas mieux vu et ils ne l'auraient pas mieux peint.

Enfant et jeune homme, Henri de Bornier fait l'apprentissage de la vie et, par une faveur qui était bien due à cette généreuse nature, les vilaines épreuves, celles qui abaissent, lui sont évitées. Il connaît les mauvais jours, les jours de pauvreté, de découragement, de quasi-misère, mais juste assez pour s'y tremper. Il a le bonheur d'être élevé par des femmes d'élite, sa mère et deux tantes, deux femmes d'ancien régime, deux marquises, anciennes dames d'honneur de la duchesse d'Angoulême, « qui lui dessinent dans l'âme un joli jardin à la française ». Il a cet autre bonheur encore plus rare, d'être initié à la vie sentimentale par une femme d'esprit et de cœur, qui lui dit dans la dernière entrevue ces mots dont le jeune homme

fait une devise : « C'est grand et c'est doux le devoir ! » Enfin celui-ci, qui n'est pas seulement du bonheur, mais, d'après Edmond Rostand, « ce qu'il y a de plus difficile au monde : se marier d'amour ».

A travers cette sèche et rapide analyse ne voyez-vous pas comme tout est en scène et se sent, comme tout prend cet aspect de spectacle net et concret, qui est le propre du théâtre?

Et la mise en scène : « Un soir, sur un perron, une amazone de drap bleu, un soupir gonfle une écharpe.... » Et l'acteur en chair et en os aussitôt vu dans l'indication du personnage : « Elles avaient pris dans leurs mains longues le cœur de l'enfant.... »

Mais tout cela n'est que préparation. Venons au sujet même, au miracle littéraire que fut la *Fille de Roland*. Elle était écrite dès 1868 et ne fut représentée qu'en 1875. La pièce n'eut-elle qu'un triomphe de circonstances, excessif pour sa valeur propre, ou méritait-elle le succès par elle-même et en tout temps? Tel est le problème. On l'esquive d'habitude, en accordant un peu plus aux circonstances qu'à la pièce. Edmond Rostand, lui, l'aborde de front et le résout nettement à l'avantage d'Henri de Bornier.

Mais il a une façon à lui, bien à lui, de poser et de résoudre les problèmes de ce genre. L'instinct dramatique y remplace la méthode critique, mais la vérité et l'intérêt n'y perdent rien, au contraire.

M. de Bornier va sur ses quarante ans. Il a écrit beaucoup de vers, il a surtout beaucoup rêvé, car c'est un imaginaire. Il veut écrire une grande pièce, il passe et repasse en sa tête nombre de sujets, tous grands, historiques, car il n'est à l'aise que dans le sublime. Il se promène donc dans la forêt enchantée où rêvent les poètes, ne sachant trop ce qu'il y trouvera, lorsque — et vous saisissez ici, Dieu me garde de

dire le procédé, mais le faire propre à l'auteur dramatique, par le passage insensible et rapide du récit à l'évocation, — lorsque « il vit luire quelque chose dans l'herbe et il s'aperçut que c'était Durandal qui dormait ». Suit la page admirable qui fait pendant à celle de la nuit de Noël et l'égale, la page qui se termine par le rappel de la *Chanson des deux épées*; page d'un pittoresque merveilleux, et qui avec cela est pleine d'idées — et de critiques; oh! idées et critiques toujours en images :

« Il se peut qu'à ce moment, il y ait eu dans la forêt des murmures de feuilles, des sifflotis d'oiseaux : il ne s'en douta même pas.... Il ne raisonna pas, il ne discourut pas, il ne se promulgua pas de règles sur la façon dont il convient d'empoigner les épées de héros; il n'expliqua pas aux arbres attentifs comment il fallait et comment il allait s'y prendre pour soulever Durandal : il la souleva. »

Voilà bien de la critique, mais d'une espèce toute neuve. Elle vaut mieux que l'ancienne, mais elle ne la remplacera pas.

Ce n'est pas celle-ci non plus qui aurait trouvé cette image pour faire les réserves nécessaires avec une délicatesse et une justesse uniques :

« Oh! ce ne fut pas sans un effort très noblement visible ; il y eut un gonflement des veines à son cou et une rougeur à son front qui ajoutèrent une sorte de beauté royale à la bravoure du geste, qui attestèrent qu'il ne s'agissait pas d'un léger glaive de théâtre. Mais sur le visage d'un bon poète les gouttes de sueur peuvent être aussi splendides que des larmes! »

Vous me direz que Théophile Gautier et P…l de Saint-Victor trouvent, eux aussi, les images de genre, le premier avec aisance, le second avec effo… Ce n'est pas du tout la même chose! Laissons, si v…

voulez, Gautier de côté, car c'est un grand poète, lui aussi, c'est-à-dire beaucoup plus qu'un critique. Mais Saint-Victor, en trouvant des images pour traduire ses idées, donnait l'impression qu'il les *cherchait*. C'était un précieux, et le précieux est celui qui, de parti pris, prolonge une image le plus longtemps qu'il peut, par jeu d'esprit, sans autre but que de faire admirer sa virtuosité. C'est le Trissotin des *Femmes savantes* avec sa tirade typique :

> Pour cette grande faim qu'à mes yeux on expose,
> Un plat seul de huit vers me semble peu de chose....

Suit une comparaison de huit vers elle-même, entre le goût qui goûte un mets et le goût qui goûte les ouvrages d'esprit.

Voilà le pur précieux. Quelle différence essentielle avec la peinture vivante telle que la pratique Edmond Rostand! Ici la couleur n'est que la vie et la vérité; le naturel surtout, dont le précieux est l'ennemi-né.

Je n'ai plus besoin de poursuivre cette analyse; je crois avoir surabondamment montré que tout ce discours de prose supérieurement belle ne pouvait avoir été écrit que par un poète dramatique. Je me contente de rappeler le morceau, que j'ai déjà signalé sur « les planches », le portrait de l'Arétin, et surtout la phrase d'une mélancolie souriante sur la mort du bon poète : « Un petit habit vert tombe sur un cercueil pas bien long. C'est un académicien qui s'en va sous les cyprès ». Nous ne rencontrerons pas souvent dans la littérature française de ces parfaits tableaux, en raccourci.

Il resterait encore à relever quelques indications intéressantes que l'auteur nous donne sur lui-même, son talent, son art, l'idée qu'il s'en fait et que, certainement, sans la nécessité d'écrire ce discours, il

n'aurait pas songé à formuler. Je n'en retiens qu'une, éparse et discrète, mais essentielle. Dans le plus impersonnel des genres ou du moins celui qui, par définition, devrait l'être le plus, car il impose comme nécessité première à l'auteur de s'effacer derrière son œuvre, dans le théâtre, Edmond Rostand se met tout entier, et cependant je ne sais pas d'auteur dramatique qui se subordonne plus loyalement à son sujet. De là, en y regardant de près, ce reproche de virtuosité qui lui fut adressé dès son premier succès et aussi l'éloge agaçant qu'on lui servait à nouveau après chacune de ses pièces : par un dilettantisme et un archaïsme charmants, il nous rendait dans les *Romanesques* la fleur de l'ancien théâtre à l'italienne, Marivaux et Watteau; avec *Cyrano*, Scarron, la littérature Louis XIII et le temps des grands feutres empanachés; avec l'*Aiglon*, il concentrait les éclairs d'héroïsme qui nous éblouissaient depuis vingt ans, entre les héroïques gasconnades de Marbot et les enquêtes passionnées de Frédéric Masson sur « le héros », le demi-dieu et son Olympe.

Voilà ce dont on le louait le plus volontiers, même les critiques les mieux intentionnés. Il n'y en a pas un seul qui n'ait répété cet éloge; j'en tire ma coulpe tout le premier. Et M. le vicomte de Vogüé ne lui disait-il pas encore l'autre jour à l'Académie française :

« Il s'applaudit lui-même dans votre œuvre, ce public, il s'admire dans le miroir où il se voit ressemblant et embelli. Vous ne lui apporterez pas une de ces nouveautés scandaleuses qui soulèvent les résistances des vieilles écoles et provoquent aux batailles; vous lui rapporterez tout ce qu'il a aimé chez les aïeux, chez les éducateurs de sa jeunesse. Fond et forme, vo *Cyrano* est l'extrait subtil où se condense le résidu nos grands siècles littéraires. »

Je n'aime guère l'image finale, j'aime encore moins l'idée. Car, s'il en était ainsi, que resterait-il au poète de *Cyrano* comme originalité personnelle? Or, je regarde l'œuvre et l'auteur comme éminemment originaux l'un et l'autre. Je crois donc que nous nous sommes tous trompés sur cette question de l'archaïsme et du dilettantisme chez Rostand. Dilettante, il ne saurait l'être, car il sent trop vivement pour promener sur toutes choses une curiosité indifférente. Qu'il vive avec le Fils de l'Homme ou Marie de Magdala, il est également sincère dans les sentiments qu'il exprime en leur nom. Archaïque, pas davantage; il est trop vivant et vibrant pour cela. On sait aussi que rien ne glace au théâtre comme l'archaïsme poursuivi et réalisé pour lui-même. Or, il n'y a pas de théâtre qu'échauffe une flamme plus ardente que celui ci. Rostand est artiste, ce qui est tout différent et, à son sentiment comme à sa connaissance de l'art, il doit d'établir ses costumes et ses décors avec une exactitude et une justesse bien rares sur ce domaine de l'à-peu-près qu'est la scène. Mais c'est le dehors de ses pièces, cela; ce n'est pas le dedans.

Et quel est-il ce dedans? L'âme même de Rostand, c'est-à-dire une des plus franches, des plus droites, des plus courageuses que je connaisse. Je souhaite que son successeur à l'Académie — vers la fin du présent siècle — la définisse aussi heureusement qu'il a fait de celle d'Henri de Bornier. Car ce poète n'écrit que lorsqu'il a quelque chose à dire et qu'il trouve que cela vaut la peine d'en faire confidence au public. Comme le théâtre ne saurait être une confession ou une confidence, il cherche le cadre et l'histoire qui rendront le mieux sa pensée. Artiste, il choisit son époque avec une grande sûreté. Alors, il traite son sujet avec tout lui-même, toute sa sensibilité, tout son cœur, tout son

esprit et, sous le nom de Florizel, comme autrefois Musset sous celui de Fantasio, il nous dit son sentiment sur l'amour, le premier éveil des jeunes cœurs, leurs premières épreuves. Et cela fait les *Romanesques*, pièce de toujours et de partout, qui « se passe où l'on voudra, comme dit l'auteur, pourvu que les costumes soient jolis ». Sa pièce, il la vivait ou venait de la vivre au moment où il l'écrivait. De là cette impression unique de sincérité que donne ce prétendu virtuose dans un genre où l'on a presque toujours la vague sensation du faux, à preuve le théâtre de Banville.

La *Princesse lointaine* et la *Samaritaine* n'ont pas été composées autrement. Par la fiction théâtrale, elles ont exprimé l'âme de l'auteur à un moment de sa vie. La *Princesse lointaine*, clair symbole, c'est l'éternel idéal toujours poursuivi, jamais atteint et qui soutient les pauvres hommes dans leur course confuse. On ne la comprit pas à l'époque où l'on trouvait lumineux les plus sombres scandinaves. La *Samaritaine* c'est cette religiosité plus ou moins vague que nous avons tous plus ou moins éprouvée en ces dernières années, sous les leçons de Renan.

Le poète des *Romanesques* et de la *Samaritaine* se recueillait sans inquiéter personne, un brin de vert laurier à sa barrette, et les Parisiens arrivaient à la fin de 1897. Ils bâillaient quelque peu leur vie, car le vent était à l'ennui, notamment au théâtre. La réforme d'Antoine, salutaire, certes, mais austère, battait son plein. On ne voulait plus du drame, en prose ou en vers, parce que invraisemblable et déclamatoire, de la comédie de mœurs à la manière d'Augier ou de Dumas parce que conventionnelle et bourgeoise. Qu t au vaudeville, n'était-ce pas un déshonneur nation ? On n'allait donc plus au théâtre comme autrefois p r pleurer ou rire, oublier la vie devant une action f

taisiste ou la retrouver plus intéressante dans une action vraie. On y voyait de petits tableaux réalistes, des « tranches de vie », d'une vie toujours plate, souvent sale, parfois immonde. On riait encore un peu, mais d'un rire de dérision, de ce rire court, sec, méchant, qui resserre au lieu d'épanouir, le rire le plus contraire qui soit au goût français.

Pour compléter ces soirées joyeuses, on nous révélait peu à peu le théâtre d'Ibsen, un théâtre de génie, sans contredit, mais où il fait noir, où l'on a froid et où l'on ne rit guère plus que chez Antoine.

Et nous semblions résignés à notre sort. La Comédie et l'Odéon, le Vaudeville et le Gymnase, les Variétés et le Palais-Royal faisaient les sacrifices nécessaires au nouveau genre, mais ils laissaient sa part à l'ancien. Après tout il fallait une rénovation théâtrale et l'on sait qu'aux époques de transition....

Nous agitions ces réflexions, consolantes somme toute, et nous aurions continué à nous ennuyer ferme, lorsque, le 28 décembre 1897, la Porte Saint-Martin afficha la première représentation de *Cyrano de Bergerac*, comédie héroïque, en cinq actes et en vers, par Edmond Rostand.

Rappelez-vous l'unanime cri d'admiration, d'allégresse, de reconnaissance qui éclatait ce soir-là. Toute la critique, d'avant-garde ou conservatrice, en délirait et en vaticinait. Sarcey pleurait de joie. Dissipées les « brumes du Nord », évanoui le sombre nuage qui cachait depuis si longtemps le clair soleil de France, chassés les actions falotes et les fantoches bizarres qui remplaçaient notre existence et nos caractères natioaux. Voici enfin une pièce de chez nous claire et aisée, ù notre esprit se dépense sans compter et où notre ıngue met en œuvre toutes ses ressources. Voici surtout ne pièce d'élégance brillante et de courage empanaché.

Le héros? Un Français aventureux, insouciant et brave, mais surtout une âme tendre et délicate, d'autant plus discret que son geste physique est plus exubérant. Ce rieur, qui a la plaisanterie toujours prête, nourrit au fond du cœur une plaie secrète : il est laid, il aime, il ne peut être aimé et il mériterait de l'être.

Comment va-t-il dépenser sa tendresse? Par le sacrifice, en se donnant les joies amères de l'abnégation. Il prend sous sa protection un bellâtre, fort brave garçon du reste, cadet dans le même régiment que lui. Il le défend contre les brutalités du régiment, lui écrit ses billets d'amour, et — invention touchante et piquante, qui a fait le succès de la pièce auprès des femmes — l'accompagnant à un rendez-vous que donne au jeune homme la femme qu'ils aiment tous deux, il parle pour lui, d'un jardin à un balcon, car le pauvre garçon serait incapable de soutenir à lui seul une conversation un peu poussée. Et la jeune fille croit que c'est le beau garçon qui lui dit ces douces et charmantes choses, tandis que l'autre, le brillant causeur, a la mort dans l'âme.

L'héroïne? Une précieuse quintessenciée, mais on sait que les vraies précieuses, celles du début, étaient des femmes charmantes. Et celle-ci est femme, très femme, par ses défauts comme par ses qualités, très française surtout, ne fût-ce que par son égoïsme charmant.

Comme cadre et fond, une salle de théâtre au moment de la représentation, une rôtisserie de poètes, le jardin d'un hôtel privé dans le vieux Paris, la tranchée devant une ville assiégée, le parvis d'un couvent.

A dessein, je n'ai ni daté ni situé la pièce, pour mie[ux] montrer ce qu'était la part d'invention de l'aute[ur]. Cette donnée est parfaitement originale et compte d[éjà] pour une bonne part dans le mérite du dramaturg[e]

mais le succès foudroyant de la pièce vient du style incomparable qui se revélait ce soir-là, et c'est le cas ou jamais d'employer ce qualificatif d' « incomparable » dont on abuse, moi tout le premier.

Ce style est éminemment dramatique, toujours en scène, toujours jaillissant et étincelant, d'une invention verbale, d'une abondance, d'un pittoresque et d'une précision auxquels je ne vois de comparable que le style d'Hugo. Encore n'en avions-nous pas d'exemple au théâtre, car, au moment où Hugo s'emparait de la scène, il n'avait pas encore la disposition de toutes ses ressources. Puis il n'était dramaturge que par un effort de volonté, tandis que l'auteur de *Cyrano*, quoi qu'il fasse, sera toujours et avant tout une nature de poète dramatique.

Quant aux écrivains de l'époque Louis XIII, aux « grotesques », comme les appelait Théophile Gautier; à Scarron, Théophile et autres, ils avaient un peu de cette verve et de cette langue, mais le souffle et le style de Rostand, vous les cherchez en vain chez eux, même à un très lointain degré.

Ce n'était donc ni à un grotesque amusant, ni à une bohème pittoresque, que Rostand devait une bonne part du succès de Cyrano, mais, s'il avait très habilement choisi son héros et son sujet, il le devait surtout à ceci que le talent du poète laissait deviner ou plutôt voir en plein une belle nature d'homme. La générosité de Cyrano, sa galanterie héroïque, son goût du panache, son courage, on sentait que c'étaient ceux de l'auteur. Les sentiments qu'il prêtait à ses personnages ne pouvaient être que les siens, sa propre philosophie et sa manière de concevoir la vie. Ce sont là, je le veux bien, choses que le public sent confusément, mais il les sent.

Le héros de *Cyrano*, Français de souche, était gai

galant et brave, ce que nous sommes tous ou voulons être. Il secouait notre tristesse, il nous montrait comment on doit parler aux dames. A défaut de combats prochains, il nous faisait relever des fronts trop longtemps abaissés en nous rappelant les gloires anciennes, et ce caractère unique de la bravoure française qu'incarnèrent les grands Gascons : d'Artagnan, Bessières, Murat, Canrobert.

Et, comme deux cents ans plus tard, à Waterloo, *Cyrano* nous montrait un officier venant sommer de se rendre un carré qui diminuait de minute en minute, comme une muraille perdant ses pierres, mais serrant sans cesse ses quatre faces. Et l'officier disait au commandant du carré, en se découvrant :

Quels sont ces gens qui se font tous tuer?

Et le chef, Cyrano de Bergerac, répondait comme Cambronne, avec la même brusquerie héroïque :

Ce sont les cadets de Gascogne,
De Carbon de Castel-Jaloux ;
Bretteurs et menteurs sans vergogne....

Et la suite.

Le poète de Cyrano nous parlait avec son âme et son cœur; nos âmes et nos cœurs allèrent à lui. Ils lui sont restés.

Puis, ce fut l'*Aiglon*.... Mais je ne veux pas répéter ici ce que tout le monde a dit, et je me contente de remarquer que, ici encore, si Rostand nous a émus sur la plus triste, mais la moins dramatique des grandes infortunes, c'est que, cette fois encore, il ne nous avait pas montré un auteur, mais un homme.

Et c'est parce que cet homme paraissait en tout sincérité et simplicité devant l'Académie française qu son discours a obtenu un si vif succès.

Oh! pas universel! Le vicomte de Vogüé va dire spirituellement au récipiendaire : « Il y a des confrères qui ne rient jamais devant un succès ». Au moment où Edmond Rostand venait de s'asseoir sous les salves d'applaudissements trois et quatre fois répétées, il aurait pu discerner, triomphateur de sang-froid, quelques chuchotements, plus ou moins réservés, parmi lesquels pointait cette note aigrelette et, si l'on peut dire, à deux fins :

« Mon Dieu, oui, si l'on veut. En somme, c'est du théâtre. »

Eh bien oui, c'était du théâtre et j'ai essayé de montrer que c'est là ce qui en faisait le mérite original, mais à la condition d'entendre le théâtre d'après la superbe définition que l'orateur en a donnée dans ce discours même, et que je résume platement : une vision intense de la nature, de la vie, de l'histoire, présentée par un poète qui nous communique la qualité de ses impressions, un poète qui soit un homme, que nous sentions semblable à nous ou à ce que nous voudrions être, généreux et courageux, doux et humbles.

« Mais avouez qu'il l'a trop bien dit, mieux qu'un comédien?

— Je ne trouverai jamais une œuvre d'art trop parfaite, et bien dire c'est faire œuvre d'art, c'est mettre une beauté en pleine lumière, c'est donner l'impression complète qu'une figure, un tableau, une pièce, un discours doivent procurer.

— Mais il mettait tout en valeur!

— Oui, en valeur relative, car tout dans ce discours a une, petite ou grande, et il dosait la voix, le geste, sourire avec un art, c'est-à-dire un naturel achevés.

— Mais cette diction prétentieuse!

— Prétentieuse? Elle vaut surtout par la simplicité.

— Enfin, vous êtes homme de théâtre, vous, et plus sensible que nous à ces choses-là.

— Ces choses-là? mais, si nous avons en effet, et en trop grand nombre, des confrères sur les lèvres desquels s'effondre la chère langue française, dès qu'ils lisent ou parlent, chaque Académie s'est enorgueillie de quelque diseur fameux. Ainsi, l'Académie française était fière de M. Legouvé, mais n'y avait-il pas quelque exagération dans l'importance attachée par M. Legouvé à l'art de la lecture? Rostand lui, dit juste, tout bonnement parce qu'il voit, sent et peint de même. On ne dira jamais bien un morceau mal écrit, et il est rare qu'un bon auteur dramatique ne lise pas bien une bonne pièce.

— Mais, enfin, votre opinion dernière?

— La voici : que doit être essentiellement un discours de réception à l'Académie française? Un portrait qui ressuscite un mort et lui rende la vie pour quelques heures; un morceau d'éloquence qui se fasse écouter avec intérêt, et, s'il se peut, avec admiration. Si vous ne trouvez pas ces deux choses dans le discours de Rostand, où les trouverez-vous? »

29 juin 1903.

VICTORIEN SARDOU

A la Comédie-Française : *Patrie!* drame en cinq actes et huit tableaux.

Patrie! est non seulement une pièce excellente, mais un chef-d'œuvre en son genre. Ses qualités ne sont qu'à elle et ses défauts tiennent à la mode d'un temps. Œuvre d'un homme incomparable par l'habileté technique, elle domine de très haut le métier; on a trop parlé de son adresse et pas assez de son originalité. Elle s'écarte de ce qu'il y a de plus accessible dans la dramaturgie courante pour se rapprocher de l'idéal réalisé par les maîtres. Ce drame pittoresque est construit comme la plus austère des tragédies.

Faisons d'abord la part des faiblesses.

Elles sont réelles, mais le dramaturge qu'est M. Sardou ne se laisse jamais prendre sans vert. Il n'est pas difficile et il est juste de supposer ce qu'il répondrait sur chacune d'elles.

La principale consiste en ce que la pièce repose sur un postulatum difficile à admettre pour peu qu'on y réfléchisse. Karloo vit avec le comte de Rysoor dans ne intimité trop étroite pour que Dolorès ne soupçonne pas que son amant conspire comme son mari et ue, en dénonçant celui-ci, elle perdra celui-là. — Mais n ne se dit cela qu'après coup, et c'est l'essentiel.

On peut trouver aussi que Karloo est bien lent d'abord à se méfier de son ardente maîtresse et ensuite à deviner qu'elle est l'auteur de la dénonciation. — Mais Karloo, tel que l'a conçu l'auteur, est un impulsif et un naïf.

Dans sa visite au duc d'Albe, où il devrait user de quelque diplomatie, même de quelque dissimulation, ce qui, de tout temps, fut non seulement excusable, mais légitime pour les conspirateurs, le même Karloo est si intransigeant qu'il en devient maladroit. — Mais, avec plus de réflexion, Karloo ne serait plus Karloo.

Un des principaux personnages de la pièce, La Trémoïlle, est tout conventionnel et n'a d'autre utilité que de servir à l'exposition. Ce rôle de confident est mince pour un tel seigneur. — Mais, par son caractère et son langage, qui flatte notre amour-propre national, ce Français brave et spirituel, généreux et léger, est essentiellement un type de roman et de théâtre. Ses exemplaires se sont multipliés à l'infini, depuis Alcide Jollivet, le commis-voyageur des *Souvenis de voyage* de Dumas père, jusqu'à Roger de Taldé, le diplomate des *Danicheff* de Dumas fils et Corvin.

Un tableau de la pièce, celui de la porte de Louvain, où paraît le prince d'Orange, est vide. L'auteur avait d'abord essayé de le remplir avec la surprise fort dramatique d'une patrouille espagnole, qui se trouvait égorgée et enterrée en un clin d'œil. Cette surprise n'y figure plus. A cette heure, il n'y a guère qu'un décor, fort beau en lui-même, mais où il ne se passe rien. La patrouille le traverse en toute tranquillité, sans rien voir ni entendre, c'est-à-dire trop semblable aux carabiniers des *Brigands*. — Mais ce trop court tablea sert à préparer le dévouement du sonneur Jonas, e si un récit de dix lignes y suffirait, le drame, qui n'e pas la tragédie, préfère les spectacles aux récits.

Si le premier acte est un chef-d'œuvre de vérité historique et d'exposition, l'avant-dernier est trop long et diminue, par l'étalage du spectacle, l'effet d'émotion que produit la mort de Rafaele et la punition terrible que le duc d'Albe subit de sa cruauté dans son amour paternel. — Mais ceci n'est que spectacle et peut se réduire à volonté.

Voilà pour la conduite. La forme prête aussi à quelques réserves.

M. Sardou, dont l'énergie et la concision sont les qualités dominantes, a fait des sacrifices inutiles à la phraséologie romantique, à cette sorte d'emphase qui, depuis la *Tour de Nesle*, ou, si l'on veut, depuis *Lucrèce Borgia*, est la rhétorique du drame en prose. Un art aussi robuste que celui de *Patrie!* aurait dû la dédaigner. Lorsque M. Sardou ne se préoccupe que de faire parler ses personnages selon les nécessités de leur caractère et de l'action, il écrit d'un style nerveux et plein, auquel on ne peut guère reprocher que l'abus des interjections, des ellipses, des suspensions, c'est-à-dire des tournures rapides. Lorsqu'il se croit obligé de faire un peu de style, cet écrivain original prend l'omnibus pour le boulevard du Crime. Il y a deux couplets dans *Patrie!* l'un sur l'épée civique de Karloo, trop semblable au sabre de Joseph Prudhomme, l'autre sur l'Hôtel de Ville, cœur de la Cité, qui doivent faire sourire M. Sardou, lorsqu'il se relit de sang-froid.

Enfin, de temps en temps, ce maître des faits probants demande trop aux petits détails. Où quelques mots lui suffiraient, il met trop d'accessoires, ingénieux ou piquants, par coquetterie de virtuose et goût personnel, en un mot pour le plaisir.

C'est à peu près tout ce que l'on peut relever dans *Patrie!* comme déchet, c'est-à-dire peu de chose au total, et surtout en comparaison de ce qui demeure

excellent. Il n'y a pas d'art dramatique, ni aucune espèce d'art, sans conventions et concessions, Puis, il est impossible à un auteur, quelle que soit son originalité, de ne pas subir peu ou prou la mode de son temps.

Au demeurant, *Patrie!* est une forme exceptionnelle et supérieure du drame.

En dehors d'elle, deux systèmes se partagent le domaine du théâtre sérieux, tragédie ou drame. L'un, celui de la tragédie et des grands classiques, Corneille et Racine, consiste à placer des caractères dans une situation et à les faire évoluer dans le sens logique de cette situation. Qu'il agisse d'*Andromaque*, situation ordinaire, ou d'*Horace*, situation exceptionnelle, la poétique est la même : étant ce qu'ils sont, Hermione et Oreste, Horace et Camille doivent nécessairement faire ce qu'ils font, sous le coup des événements qu'ils provoquent ou subissent. L'autre système, celui du drame et des romantiques, Dumas père et Hugo, consiste à jeter des personnages dans une situation plus forte qu'eux, de telle sorte qu'ils soient *agis*, beaucoup plus qu'ils n'agissent, et à faire résulter l'intérêt d'événements imprévus et arbitraires.

Patrie! échappe à cette double définition : il y a ici quelque chose de nouveau.

Cette nouveauté consiste dans la fusion extrêmement ingénieuse des éléments propres à la tragédie, savoir les caractères dominant les situations ou, du moins, luttant avec elles, et de ceux propres au drame, savoir des situations primant par leur intérêt intrinsèque les personnages qui les subissent.

Il y a, en effet, au moins deux caractères vrais t originaux dans *Patrie!* Rysoor et Dolorès. Il y a au i deux situations qui non seulement valent par ell - mêmes, mais qui sont parmi les plus belles qui exist t

au théâtre : la délibération morale de Rysoor et la dénonciation de Dolorès.

Rysoor est l'homme qui sacrifie tout au patriotisme et Dolorès la femme qui sacrifie tout à l'amour, c'est-à-dire un vrai homme et une vraie femme. Tous deux sont marqués de traits nets et forts : Rysoor, généreux et dévoué jusqu'au mysticisme; Dolorès, sensuelle et égoïste jusqu'à la bestialité. Le conflit de ces deux natures amène l'une au crime, l'autre à l'héroïsme. Cela est de l'art classique.

Mais la situation, comme toujours, chez M. Sardou, a précédé la conception des caractères et, par là, *Patrie!* se rapproche de l'art romantique. L'auteur a raconté lui-même à notre confrère Aderer, avec toute la précision possible, l'idée génératrice de son drame. Ce récit, soit dit en passant, fait vivement désirer la publication d'une histoire suivie de ses pièces. Nous aurions de la sorte un cours incomparable d'invention dramatique, fait par un homme qui a subi les plus extravagantes accusations de plagiat. Cette histoire servirait de pendant aux préfaces de Dumas fils et, après la théorie morale du théâtre contemporain, nous en expliquerait la pratique matérielle.

« Un homme, dit-il (entendez un mari), a été absent toute la nuit de chez lui. Il est accusé d'un crime, ou seulement d'une escapade. Il peut prouver son alibi. Surviennent des personnes qui affirment l'avoir vu chez lui cette nuit-là, et qui donnent des preuves de leur assertion.... Alors, qui donc était chez lui, tenant sa place? »

Un amant, cela va de soi.

Et cela peut fournir à volonté un drame ou un vau-ville.

M. Sardou opte pour le drame, et il a bien raison, r, somme toute, il y a plus à pleurer qu'à rire pour

le malheureux qui fait cette découverte, s'il aime sa femme et s'il n'a lui-même rien à se reprocher.

Le mari découvre son sosie. S'il ne le tue pas, quel peut être le sentiment assez supérieur au besoin de la vengeance pour le décider à faire le sacrifice de son honneur?

Il n'y en a que deux, la foi religieuse et le dévouement patriotique.

M. Sardou choisit le second et se demande alors dans quel pays il placera son sujet pour lui donner toute la vraisemblance, tout l'intérêt, tout le pittoresque possibles.

Évidemment, dans le pays où le patriotisme aura suscité les plus grands dévouements.

Et, après avoir songé à Venise — mais ici se présentait le souvenir d'Ottway — et à Londres — où il aurait rencontré Shakespeare en personne, — il s'est décidé pour la révolution des Pays-Bas, en se documentant avec un livre de premier ordre, celui de John Lothrop Mottley (traduit de l'anglais en français par Gustave Jottrand et Albert Lacroix), et il témoignait sa juste reconnaissance à l'auteur en lui dédiant sa pièce.

Le choix était superbe, car au trio du mari, de la femme et de l'amant, au conflit de l'amour et de l'honneur, de la vengeance et du patriotisme, ce sujet permettait de joindre la haute et sinistre figure du duc d'Albe, une sanglante et glorieuse période de l'histoire, la lutte de deux races et de deux croyances, les costumes pittoresques de la Renaissance et l'admirable décor d'architecture que fournit le vieux Bruxelles.

Il ne s'agissait plus que de placer dans ce cadre des êtres vivants, des créatures de chair et de sang, qui eussent non seulement des passions communes à tous les hommes, mais des âmes individuelles, en un mot à créer des caractères. C'est ce qu'a fait l'auteur

Patrie! et ce qu'ont fait si peu de romantiques, dont les pièces, si riches de situations, sont si pauvres de caractères.

Le premier acte de la pièce ainsi conçue est la plus belle exposition dramatique et le plus beau tableau d'histoire qu'il y ait dans le théâtre contemporain. Le second noue l'action avec une force, une sobriété et une sûreté de premier ordre; il campe face à face la patrie et l'amour, avec le noble Rysoor et cette bête en folie de Dolorès, fort peu « sympathique », certes, mais une sœur lointaine des femmes damnées de Racine, Hermione et Phèdre. Le troisième, après une apparition un peu gauche de Karloo — tous les hommes aimés par des Dolorès sont gauches, — porte la griffe du génie dramatique, avec l'interrogatoire de Dolorès par le duc d'Albe.

Il semble dès lors que l'intérêt ne puisse plus grandir, mais l'explication de Rysoor et de Karloo, le mari et l'amant, le pousse au point culminant, avec le sacrifice patriotique, et l'y maintient, avec la bataille dans l'hôtel de ville et le sacrifice du sonneur Jonas. Au quatrième, il subit quelque rémission avec le retour de Dolorès chez le duc d'Albe, mais le suicide de Rysoor est des plus émouvants; le cinquième le relève encore par le contraste shakespearien d'une mort expiatrice, celle de l'innocente Rafaele, avec l'exécution criminelle des conjurés par le père de celle ci.

Quant au coup de couteau qui châtie enfin Dolorès, nous l'attendons avec une espérance angoissée, et il nous soulage.

On reproche à *Patrie!* de n'être pas écrite. Il s'agirait de savoir si le drame en prose peut l'être ou, du moins pouvait l'être à l'époque où la pièce fut représentée. Certes, il n'y a pas de parfaite œuvre d'art sans le style, mais en 1869 une rhétorique conventionnelle et despo-

tique pesait encore sur le drame en prose. Ce genre traînait la dépouille du romantisme, une guenille brodée de paillons ternis. Bon gré mal gré, il fallait la revêtir. Sachons gré à M. Sardou de n'avoir pris à cette phraséologie que l'indispensable pour satisfaire au goût du temps, c'est-à-dire quelques expressions consacrées, quelques phrases toutes faites, quelques couplets dans le genre de ceux que je signalais plus haut. Pour tout le reste, il a été concis et plein, net et direct.

13 mars 1901.

Théodora, drame en cinq actes, au théâtre Sarah-Bernhardt.

Voici la lettre de M. Victorien Sardou sur la reprise de *Théodora* que j'annonçais lundi dernier :

Mon cher Larroumet,

Je me proposais — mais j'en ai été empêché par la grippe — de vous voir aujourd'hui, et de vous dire le plaisir que m'a fait votre article, où l'éloge a la meilleure part, ce qui est de la bonne critique; celle que l'on aime, même quand elle vous égratigne un peu, parce qu'elle est éclairée, réfléchie, sincère, et qu'on peut discuter avec elle amicalement — ce que je vais faire. — comme c'était la coutume au temps où les mœurs littéraires se piquaient d'une courtoisie dont il ne reste plus que le souvenir.

Vous signalez dans ma pièce — par un mot que vous empruntez à l'argot de théâtre — vous signalez, dis-je trois « ficelles ».

« Bien ficelée, dites-vous, la scène où les conspirateurs sont arrêtés, au moment d'entrer dans la chambre impériale. Il y a là tout un lot de hauts personnages, policiers ou militaires, bien émus et embarrassés par une opératic des plus simples. »

Et où prenez-vous, mon cher Larroumet, l'émotion l'embarras de tous ces gens-là? Justinien seul est affo par la peur. Les autres sont aussi calmes qu'on peut l'êt

en pareil cas. Et c'est « froidement et sans bruit », comme dit Bélisaire, qu'ils prennent Marcellus à son propre piège. Il faut qu'à ce moment-là vous ayez éprouvé vous-même les sensations que vous avez prêtées gratuitement à mes personnages.

Une autre « ficelle », c'est, dites-vous, le tête-à-tête de Théodora et Marcellus, « tandis que Justinien et sa suite attendent *discrètement* qu'ils se soient tout dit ».

Vous m'étonnez! — « Laisse-moi, dit Théodora à l'empereur, obtenir de cet homme-là par la ruse, et en lui promettant la vie sauve, des aveux que ne lui arracherait pas la torture. » L'empereur y consent, non sans résistance, et avec si peu de *discrétion* qu'à deux reprises il s'impatiente et interrompt brutalement l'entretien, qui se prolonge trop à son gré. Que voyez-vous là d'illogique et d'invraisemblable? Sarah a bien joué mon drame huit ou neuf cents fois et, toujours et partout, cette scène-là a passé pour une des meilleures de la pièce. Je tiens donc votre critique pour négligeable, et aussi celle d'un de vos confrères qui, dans un article élogieux d'ailleurs, n'admet pas qu'Andréas se laisse arracher les noms de ses complices par une femme qu'il adore, qu'il doit épouser et en qui il a toute confiance.

Il paraît que cela ne s'est jamais vu!

Enfin, troisième « ficelle », bien usée, dites-vous, le philtre de l'Egyptienne, « philtre d'amour qui se change en philtre de mort ».

Qui est-ce qui est usé?

Est-ce le poison? Et sera-t-il interdit, désormais, au drame historique, après avoir été d'un si fréquent emploi dans l'histoire?

Est-ce le philtre?

Mais le philtre est très byzantin. Il est dans les mœurs de la pièce. Théodora elle-même ne va pas sans philtre. Procope nous cite à tout propos les philtres d'Antonine et de l'Augusta, qui n'était, dit-il, si éprise de Barsyamès que « parce qu'il était expert en philtres et magie ».

Enfin, est-ce la part qu'il prend à mon dénouement?

Je m'inclinerai quand vous m'aurez cité les pièces où il joue le même rôle que dans la mienne.

Vous vous hâtez généreusement de plaider pour moi les circonstances atténuantes en disant que la « ficelle est indispensable au drame, dont c'est l'infériorité foncière au regard de la tragédie », qui s'en passe!

La tragédie??... — Mais c'est elle qui l'a inventée, dans *Œdipe roi*, la « ficelle »!

Œdipe rencontre Laïus sur la route de Delphes. — Dispute, combat. — Il le tue, sans savoir qui est sa victime.

Plus tard, il arrive à Thèbes, épouse Jocaste, veuve de Laïus, — et le voilà roi.

Toute la ville sait que Laïus a été tué sur la route de Delphes, dans un carrefour — Jocaste nous le dit — où aboutissent trois sentiers.

Et jamais elle n'a soufflé mot de ce détail à Œdipe! — Jamais il n'a eu la curiosité de savoir comment, en quel lieu, à quelle date a été tué son prédécesseur! — Jamais aucune parole, aucune allusion ne lui a fait pressentir qu'il pourrait bien être le meurtrier de Laïus.

« Car alors, dit naïvement le bon Patin, il n'y aurait plus de pièce. »

Et voilà la première tragédie, vraiment digne de ce nom par ce qu'elle a « d'humain », le chef-d'œuvre de Sophocle et de l'art grec, fondée sur un postulat que l'on qualifierait de « ficelle énorme » dans un drame contemporain, — surtout s'il était de moi!

Non, mon cher Larroumet, pas plus que le drame, fût-il de Shakespeare ou de Hugo, la tragédie, fût-elle de Corneille ou de Racine, n'est exempte de ce que vous appelez, trop légèrement à mon avis : « la ficelle! »

Car enfin, expliquons-nous sur ce mot-là.

La situation tragique ou comique ne peut naître du jeu, du choc des caractères, des intérêts ou des passions qu'à l'aide de moyens, de ressorts dramatiques, dont aucune œuvre théâtrale ne saurait s'affranchir.

Ces rouages sont de deux qualités :

Neufs, vraisemblables, naturels, ingénieux,

Ou vieux, rouillés, artificiels, grossiers.

Jadis, c'est à ces derniers seulement qu'on décernait l'épithète malsonnante de « ficelles ».

Pourquoi, de nos jours, l'applique-t-on à tous, indistinctement, quels qu'ils soient?...

Avec tendance néanmoins à l'épargner aux plus grossiers?...

Mille amitiés,

VICTORIEN SARDOU.

Toutes les fois que M. Victorien Sardou discute [illegible]

question de théâtre, devant cette verve et cette souplesse, cette claire logique et cette abondance de vues, je me dis : Quel critique il eût fait! Mais il avait mieux à faire.

En l'espèce, on ne saurait d'abord réfuter un reproche de manière plus adroite, puis, passant de la défensive à l'offensive, porter plus habilement la querelle sur le propre terrain de l'adversaire.

J'admire donc cette brillante dialectique, mais, comme dit l'autre, mes remarques subsistent.

Sur le premier point, en assistant à l'arrestation de Marcellus, j'aurais bien voulu éprouver l'émotion que me prête M. Sardou. Ce que je reproche à la scène, c'est justement de m'avoir laissé froid. Oui, l'entourage de Justinien s'agite trop pour disposer la simple souricière où vient se faire prendre le conspirateur.

Sur le second, le colloque de Théodora avec Marcellus, colloque long et animé, je trouve encore que Justinien met beaucoup de bonne volonté à ménager un tête-à-tête qui doit lui devenir de plus en plus suspect à mesure qu'il se prolonge et s'échauffe. Il suffirait à l'empereur de tourner la tête et de prêter l'oreille pour s'apercevoir que l'impératrice est en train de lui dérober sa proie. Mais il regarde discrètement par la fenêtre. Et cela est si difficile à faire passer que le metteur en scène a dû disposer son décor de manière à éloigner artificiellement les deux groupes, — Théodora et Marcellus d'une part, Justinien et sa suite de l'autre, — en pratiquant, au fond du cabinet impérial, une sorte de réduit qui forme comme une seconde chambre dans la première et où se retire Justinien. J'aurais préféré, pour la vraisemblance, que Justinien sortît tout bonnement, en laissant seuls sa femme et Marcellus dûment ficelé — pardon : ligotté!

Quant à l'effet de la scène, je ne le nie certes pas et

je le trouve puissant. Mais tout l'intérêt se concentre sur Marcellus et Théodora; si fortement que nous oublions Justinien et que ses interruptions nous impatientent. Nous lui disons, *in petto* :

« Voyons, mon brave homme, soyez beau joueur. Vous avez accepté ce tête-à-tête. Laissez-le suivre tranquillement son cours et ne soulignez pas vous-même l'excès de votre complaisance. »

Reste le philtre de l'Égyptienne. Je ne conteste pas que le poison ait coulé à flots, pendant tout le moyen âge, surtout dans l'Orient byzantin. Je me suis borné à signaler l'artifice qui fait annoncer au premier acte le philtre amoureux de Tamyris pour le changer au dénouement en breuvage foudroyant. Nous n'y pensions plus du tout à cette fiole. Si vous voulez conserver au poison son rôle historique, n'en faites pas un moyen trop facile de conclure une action qui s'est déroulée sans lui.

J'accorde à M. Sardou que ce moyen appartient en propre à sa *Théodora* et c'est justement ce que je regrette. Je le préférerais dans un drame de l'Ambigu que dans une œuvre de forte invention.

Venons enfin à la question générale, que j'avais indiquée et que M. Sardou prend corps à corps : la valeur foncière et réciproque du drame et de la tragédie, comme forme d'art.

Oui, la tragédie a cet avantage essentiel sur le drame que, chez elle, la marche de l'action est déterminée par le jeu naturel et nécessaire des caractères et des sentiments, qui domine et produit les faits, tandis que, dans le drame, ce sont les faits qui dominent et produisent les caractères et les sentiments, de mani e trop souvent arbitraire et artificielle. Le tragique s' force de ne rien présenter à notre intérêt qui ne résu e de l'activité passionnelle; le dramaturge s'efforce e

surprendre notre curiosité par l'imprévu des événements que ses personnages subissent au lieu de les provoquer.

M. Sardou se fait la part trop belle en prenant son terme de comparaison dans *Œdipe roi*. La tragédie de Sophocle est un chef-d'œuvre, certes, mais ce n'est pas une œuvre typique. Si je considère l'essence de la tragédie, je reprocherais justement à *Œdipe roi* ce dont Sarcey lui faisait un si grand mérite : « Sophocle, disait-il, est aussi roublard que d'Ennery ». Oui, le bâti d'*Œdipe roi* est celui d'un mélo, mais la pièce est belle malgré cela, non à cause de cela. Son intérêt résulte moins du mystère, fort invraisemblable, en effet, qui enveloppe le meurtre de Laïus, que de l'effort obstiné par lequel un malheureux s'acharne à pénétrer un secret dont la découverte le perdra. Et l'excuse du poète — oui, son excuse d'avoir appliqué les ressources d'un art inférieur au développement sublime de la fatalité grecque, — c'est qu'il traitait ici une légende religieuse et qu'il la prenait telle quelle, sans la juger, comme faisaient, du reste, ses spectateurs. La structure typique de la tragédie sophocléenne n'est pas dans *Œdipe roi*, mais dans *Antigone* ou *Philoctète*. Et voyez-vous trace de « ficelles » dans celles ci?

Mais, en opposant la tragédie au drame, ce n'est pas à la tragédie grecque que je songeais. J'avais en vue la tragédie française. Examinez au point de vue que j'indique le théâtre de Corneille et surtout celui de Racine. Y a-t-il dans l'admirable *Polyeucte* un fait qui ne soit nécessairement provoqué par un caractère ou un sentiment, quoique Corneille se soit souvent préoccupé, devançant en cela le drame, de mettre des caractères aux prises avec des situations? Racine, lui, fait toujours résulter les situations des caractères.

Et cette conception de la tragédie — réalisée avec la

force et l'aisance, la logique et la simplicité que l'on sait — fait de Racine le plus parfait des tragiques. Il la possédait, cette conception, dès son premier chef-d'œuvre, *Andromaque*, et, après l'avoir constamment appliquée, il la réalisait avec un art suprême dans le dernier, *Athalie*. Du moment où il a mis en présence, dans l'opposition de leurs sentiments et de leurs intérêts passionnels, Pyrrhus et Andromaque, Oreste et Hermione, Joad et Athalie, il n'est pas possible que leur conflit se développe et se dénoue autrement qu'il ne l'a conçu.

Voilà pourquoi je préfère, comme forme d'art, la tragédie au drame. J'y trouve plus de vérité foncière et une notion plus juste de la nature humaine.

Mais la tragédie et le drame étant ce qu'ils sont, le drame ayant succédé légitimement à la tragédie morte — pour des causes nombreuses et diverses qu'il serait trop long d'exposer cette fois, — je répète que *Théodora* est un superbe drame, que la part des « ficelles » y était commandée par les nécessités du genre et qu'elle s'y réduit à l'indispensable, que la pièce, par elle-même et par sa principale interprète, par sa structure et par sa mise en scène, est un des spectacles les plus émouvants pour l'esprit et les plus somptueux à l'œil que nous ait offerts le théâtre contemporain.

Car je ne saurais conclure sur *Théodora* que par ce que M. Sardou appelle « de la bonne critique ».

27 janvier 1902.

THÉATRE ÉTRANGER

IBSEN

I

Au théâtre de l'Œuvre : reprise de *Peer Gynt*.

Le théâtre de l'Œuvre avait donné en 1896 une représentation de *Peer Gynt* d'Ibsen. Acclamée par un groupe d'esthètes, la pièce avait étonné le public. La tentative vient cependant d'être reprise sous les auspices de la *Revue Blanche* en une soirée organisée par Lugné-Poë. La pièce a été écoutée avec respect, car le génie d'Ibsen est désormais consacré chez nous. Pour ma part j'avais éprouvé un grand plaisir à lire *Peer Gynt* lentement et avec réflexion. L'autre soir, je me suis trouvé en présence d'un spectacle qui relâche vite l'attention parce qu'il y manque tout à fait deux qualités indispensables au théâtre, surtout pour nous autres Français : la logique et la clarté. Le génie de l'auteur reste hors de cause et il y a dans *Peer Gynt* de loin en loin des scènes pleines d'une poésie prenante et charmante. Mais que ce soit une œuvre scénique, je ne puis en convenir après l'avoir vue à la scène.

Il s'en faut du reste que *Peer Gynt* marque un point culminant dans la carrière d'Ibsen. C'est presque une euvre de jeunesse ou du moins l'œuvre d'un auteur [ui cherchait encore sa voie. Si le propre de toute oterie littéraire n'était pas d'exiger impérieusement 'admiration pour ce qu'il y a de plus contestable chez

son idole, *Peer Gynt* serait la dernière pièce qu'une admiration éclairée eût été choisir pour une soirée d'apothéose.

En effet, tout ce que nous avons applaudi d'Ibsen, tout ce qui l'a imposé chez nous à l'admiration, est postérieur à *Peer Gynt*. Cette œuvre étrange ne ressemble à rien et rappelle tout. Elle est délicieuse à lire par les secousses continuelles qu'elle donne au souvenir et à l'imagination : par cela même elle est déconcertante à écouter, car ces secousses multipliées et courtes ne permettent pas à l'attention de se fixer un moment.

23 décembre 1901.

II

Rosmersholm, drame en 4 actes de M. H. Ibsen.

Avec *Rosmersholm*, nous sommes en présence d'une œuvre capitale dans le théâtre d'Ibsen, son chef-d'œuvre peut-être. Elle est pour lui dans le drame symbolique ce que *Maison de poupée* est dans le drame de mœurs.

C'est aussi un point culminant dans le développement de sa pensée philosophique. Jusqu'alors Ibsen avait défendu les droits de la personnalité contre la tyrannie des mœurs et des lois. Il avait proposé l'affranchissement de l'individu comme but à l'activité humaine. Mais il a constaté que, dans cette résistance de l'homme à la société, dans ce conflit de la liberté personnelle et de l'autorité collective, la victoire de l'individu est presque impossible. L'hérédité pèse d'un poids trop lourd sur chacun de nous pour que nous puissions la secouer. Nous plongeons dans le passé par des racines si profondes que nous ne parvenons jamais à les couper complètement. Nous sommes soli

daires de nos morts; ils nous tiennent et nous les continuons. Ils ont tissé un filet qui nous enveloppe dès notre naissance et nous emprisonne jusqu'à notre mort.

Avec une mâle tristesse, Ibsen constate la banqueroute de son idéal. A cet inventaire de ses espérances mortes, il applique non seulement tout son génie, qui n'a jamais été plus original et plus fort, mais tout son cœur. Il y a ici une émotion rare dans son théâtre. Et si, pas plus dans *Rosmersholm* que dans aucune autre de ses pièces, le penseur n'a démontré une vérité incontestable, du moins rend-il vivante et poignante une lutte qui est en notre temps celle de beaucoup d'esprits.

Il incarne la chère doctrine qu'il abandonne dans la noble figure du pasteur Rosmer. Après un effort héroïque pour s'affranchir de la foi et de la tradition, Rosmer est ressaisi par les influences mystérieuses qu'exhale la vieille demeure des Rosmer, Rosmersholm. Après une fière résistance aux objurgations du recteur Kroll, le fanatique champion de l'autorité, il s'incline sous son despotisme hautain.

En effet, comment Rosmer pourrait-il prolonger sa résistance? Son maître, Ulric Brendel, le bohème de génie, a décidément rejeté, sous ses yeux, comme une guenille usée, la doctrine d'émancipation qu'il avait enseignée à son élève. Le défenseur de la liberté, le journaliste Mortensgard, est un homme taré et un maître chanteur. Enfin Rosmer découvre que la femme qu'il aime et dont il est aimé — d'un amour absolument chaste, — son auxiliaire et son guide dans la lutte pour l'émancipation intellectuelle et morale, Rebecca West, a mis le crime au service de son apostolat et de ›n amour.

Le malheureux n'a plus de raison de vivre. Il ne :oit plus au passé, ni à l'avenir. Il ne peut plus ni eculer, ni avancer. Il n'a plus qu'à mourir. Du moins

aura-t-il la consolation suprême de ne pas entrer seul dans l'éternelle nuit. Passionné jusqu'au crime, l'amour de Rebecca est plus fort que la mort. Elle suivra Rosmer. Ils échangent donc leur premier baiser et marchent enlacés vers le torrent où s'est précipitée la première femme de Rosmer sous les suggestions de Rebecca, le torrent dont l'aspect sinistre, dans la nuit, est comme l'accompagnement de l'action.

L'idée du drame est haute et poignante; l'exécution est d'une rare beauté.

Le cadre d'abord, cette maison des Rosmer, avec ses portraits d'ancêtres, ses sombres tapisseries, ses meubles antiques, où les branches de bouleau et les fleurs des champs disposées par la main de Rebecca mettent leur note claire. Autour de la maison, un paysage noble et triste, avec une allée de vieux arbres fuyant vers la campagne.

Quant aux personnages, ils ont tous une physionomie typique, saisissante, inoubliable. Rosmer, un très beau caractère d'homme, une âme de droiture et de générosité; Rebecca, une créature de passion et de mystère, une fille du Nord attirante et redoutable, comme la nature âpre et charmante qui l'a formée à son image; le recteur Kroll, le fanatique du passé, résolu à mener, contre les idées nouvelles, une guerre désespérée; Ulric Brendel, le bohème libéral, finalement revenu de tout, le corps et l'âme également usés; Mortensgard, le politicien haineux et vil qui conduit l'assaut des convoitises populaires.

Pour traduire leurs sentiments à tous, un style simple et fort, toujours marqué de l'empreinte ibsénienne et toujours approprié aux caractères, éloquent et ironique, spirituel et passionné, avec des éclairs de poésie qui soudain l'illuminent et le colorent.

3 novembre 1902.

BJŒRNSTIERNE BJŒRNSON

Au théâtre de l'Œuvre (Nouveau-Théâtre) : *Au-dessus des forces humaines*, drame, première partie.

Contester le très grand talent et la rare originalité de Bjœrnson ne serait qu'inintelligence ou parti pris. Déclarer que la forme de pensée et d'art réalisée par le drame : *Au-dessus des forces humaines* satisfait le besoin particulier de vérité et de beauté que nous devons, nous autres Français, à notre race et à notre éducation, serait un de ces mensonges ou de ces illusions que suscite l'esprit de coterie et d'imitation vaniteuse.

Voilà longtemps que, en littérature, comme en art et en politique, le peuple gobeur et blasé que nous sommes a perdu le sens de la sincérité et de la mesure. Le nombre des gens qui pensent par eux-mêmes devient rare. Nous suivons toutes les modes avec fureur. Il est vrai que nous en changeons souvent et nous sommes aussi prompts à nous déprendre qu'à nous prendre. C'est un correctif. A cette heure, M. Bjœrnson est notre hôte. Lui témoigner que nous savons quel rang il occupe et dans son pays et dans la littérature universelle, rien de mieux. Hurler ou râler en son honneur d'une admiration sans réserve et nous battre

les flancs pour nous procurer un enthousiasme qui ne vient pas tout seul est excessif.

Cela dit, pour l'acquit de ma conscience et au risque d'être à mon tour traité de « vieux Chinois », comme le fut Sarcey, venons au drame dont Lugné-Poë et sa troupe nous ont redonné la première partie, en attendant la seconde, que nous aurons dans quelques jours.

Je ne reprocherai certes pas à ce drame d'être essentiellement scandinave et parfaitement opposé à notre esprit gallo romain, car la littérature a un double but : nous faire sentir plus vivement ce que nous sommes capables d'éprouver et nous faire comprendre ce que nous ne saurions éprouver. Je ne lui reprocherai pas davantage de réaliser une sorte de théâtre qui n'est pas conforme à notre tradition fort longue et, par cela même, un peu conventionnelle, mais qui n'en est pas moins du théâtre, car tout ce qui peint la vie par le dialogue et le spectacle est du théâtre. D'origine catholique, mais de culture scientifique, j'entre sans effort dans le dessein du protestant émancipé qui a voulu représenter la lutte impuissante du sentiment religieux contre la permanence des lois naturelles. Né dans un pays qui voit des foules croyantes courir à la source miraculeuse de Lourdes, mais qui a produit Charcòt, j'admets aisément qu'un fervent de la science, après avoir traversé le piétisme s'efforce de démontrer que le miracle, dès qu'il est soumis à l'examen de la méthode scientifique, perd son caractère surnaturel. Enfin, je ne serais pas de mon temps, si je ne prenais pas au sérieux la renaissance du sentiment chrétien et son conflit avec l'esprit scientifique. Tout ce que je demande à l'auteur d'un drame sur cet antagonism^ c'est de me présenter un tableau attachant et vrai.

Au-dessus des forces humaines est une œuvre pui: sante et inégale, concentrée et diffuse.

Le pasteur Sang vit dans un coin perdu du Nordland, au fond de la Norvège. C'est un saint homme, tout brûlant d'une foi et d'une charité auxquelles il doit un ascendant merveilleux sur ceux qui croient et souffrent. Il lui suffit de prier pour guérir, même à distance. Des paralytiques se sont levés à sa voix et, s'il n'a pas ressuscité des morts, du moins lui a-t-il suffi d'imposer les mains sur des léthargiques pour les réveiller. Il fait des miracles, dit le peuple.

Non, pense l'auteur du drame qui va mettre en scène la sincérité et les illusions de Sang et de son troupeau. Il fait en tête la déclaration suivante :

« Cette pièce est faite d'après les *Leçons sur le système nerveux*, de M. Charcot, et les *Études cliniques sur l'hystérie-épilepsie, ou grande hystérie*, par le docteur Richer. »

Par une triste ironie du destin, le pouvoir de Sang s'arrête au seuil de sa famille, et c'est là qu'il désirerait passionnément l'exercer. Sa femme, en effet, languit depuis des années sur un lit de souffrance : elle souffre d'une maladie nerveuse qui la prive du sommeil et du mouvement. Elle aime et admire son mari de tout son cœur, mais elle n'a pas la foi. De même leurs enfants, Élie et Rachel. Ils ont commencé par croire, mais, en voyant l'impuissance de la foi paternelle à l'égard de leur mère, ils doutent, eux aussi.

Cette situation nous est exposée par une conversation entre Clara, la malade, et sa sœur Hanna, qui arrive d'Amérique. La scène est longue et gauche. La malade, énervée, parle beaucoup, et notre attention flotte avec l'agitation trépidante de ses discours. J'admets que les pauvres névropathes parlent ainsi, mais l'art théâtral a d'autres exigences que la description clinique.

Au milieu de ces nervosités traînantes, voici un

couplet ailé et chantant dans lequel le grand poète qu'est Bjœrnson trace en quelques traits fermes, sobres et pleins, un tableau charmant du Nordland norvégien. L'atmosphère physique de la contrée y crée l'atmosphère morale de l'œuvre :

Il y a dans cette nature quelque chose d'étrange qui réveille ce que nous avons d'étrange en nous. Tout y est démesuré. Il fait nuit presque tout l'hiver. Presque tout l'été il fait clair, et le soleil reste jour et nuit à l'horizon. L'as-tu déjà vu la nuit? Sais-tu qu'à travers le brouillard il paraît trois fois, souvent quatre fois plus grand qu'ailleurs! Et comment il colore le ciel, les montagnes et la mer! C'est une variété de tons allant du rouge le plus intense jusqu'au rose le plus tendre, le plus délicat. Et sur le ciel d'hiver, les jeux de l'aurore boréale! Quoique moins vifs, ils font de si fantastiques dessins! Il y a là une telle inquiétude! Ce sont des métamorphoses incessantes. Et que d'autres prodiges! Ces immenses nuées d'oiseaux, ces bancs de poissons.... Tu vois les rochers à pic sortant de la mer? Ils ne ressemblent pas à d'autres rochers. Et tout l'Atlantique vient se briser contre eux. — L'imagination populaire s'est façonnée d'après cela. Elle non plus ne connaît pas de mesure. Des pays entassés les uns sur les autres, des montagnes de glace polaire roulées par-dessus : voilà leurs mythes, leurs légendes. Tu souris. Écoute plutôt les contes d'ici. Et parle à ce peuple : tu verras tout de suite que le pasteur Adolphe Sang est un homme selon son cœur. Sa foi leur convient.

L'agitation bavarde reparaît avec les deux enfants du pasteur, qui nous exposent, comme la mère, leurs inquiétudes et leurs doutes. Fils d'une malade, ces pauvres êtres sont, comme elle, agités, loquaces et fatigants.

Un personnage vient heureusement rafraîchir cette atmosphère fiévreuse et nous reposer un peu, le pasteur lui-même, auteur innocent des maux dont souffre sa famille. Il éprouve, lui, la grande paix de la certitude. Soutenu par la foi, il plane au-dessus des misères domestiques. La paix et la force morales émanent de

ses paroles. Aussi inspire-t-il l'amour. Malgré leurs souffrances, sa femme et ses enfants l'adorent. Il lui suffit de leur parler pour les calmer.

Nous ne le voyons pas assez et, ainsi restreinte, la part que fait l'auteur à cette figure principale est d'un art qui ne sait pas tirer de lui-même tout le parti possible; mais elle est, telle quelle, d'un relief saisissant; elle porte la marque d'un grand auteur dramatique, et aussi d'un philosophe qui comprend et respecte ce qu'il combat.

S'il n'a pas encore réussi à guérir sa femme, Sang ne désespère pas de réussir. Aujourd'hui même, il va faire une nouvelle tentative. Il sort en disant :

« Je vais à l'église, enfants. Je n'en sortirai pas avant d'avoir obtenu des mains de Dieu le sommeil de votre mère et, après le sommeil, la santé, afin qu'elle se lève et marche parmi nous.... Je sonnerai moi-même ma prière. Vous saurez donc, au premier coup de cloche, que je commence à prier pour votre mère. Que la paix soit avec vous ! »

Ce sommeil, s'il est obtenu, sera un miracle. Ce miracle se produit : au premier son de la cloche, la malade s'endort.

Et ce premier miracle est aussitôt suivi d'un second. Il a été parlé, au cours de l'acte, d'une montagne, un *fiaell*, qui domine l'église et cause des inquiétudes, car elle est minée par le dégel. Un fracas épouvantable se fait entendre : c'est le *fiaell* qui s'écroule. L'église va donc être écrasée et Sang enseveli sous les décombres. Non. Le bruit décroît et l'on entend de nouveau la cloche de l'église. L'éboulement a dévié en s'écartant de sa direction naturelle. N'est-ce pas un second miracle?

es deux enfants du pasteur font en leur cœur la prière e Pauline :

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée!

Au second acte, le double miracle s'est répandu au loin et les pèlerins affluent vers la petite paroisse de Sang, conduits par leurs pasteurs. Ceux-ci sont de braves gens et de dignes prêtres, mais des hommes : ils sont un peu envieux de Sang. Puis ils ont peur de se compromettre, qu'ils admettent le miracle ou qu'ils le nient. Ils ouvrent une conférence chez Sang, qui a mis sa maison à leur disposition, tandis que lui-même, dans l'église, prie Dieu de compléter la guérison de sa femme.

Cette conférence s'ouvre par quelques traits d'un comique médiocre : les pasteurs ont eu le mal de mer et ils ont faim ; ils peignent leur souffrance et leur appétit avec une lourde insistance. Mais bien vite la scène s'élève et s'élargit. Nous nous trouvons en présence d'une des peintures les plus fortes et les plus vraies qui existent, des âmes cléricales.

Voici le prêtre réfléchi et prudent qui croit au pouvoir de Dieu, mais qui craint de compromettre sa religion et lui-même ; le prêtre qui doute, mais qui a soif de certitude et qui demande avec une ferveur douloureuse le miracle qui raffermira sa foi ; le prêtre diplomate, qui attend les événements pour en tirer parti ; le prêtre blasé par l'habitude sur les émotions de son ministère, car on ne peut, le même jour et avec la même sincérité, sourire à un baptême, pleurer à un enterrement, banqueter à un mariage.

Cette scène des pasteurs est un modèle de psychologie, de conduite et de couleur. Elle mérite de rester célèbre non seulement dans l'œuvre de Bjœrnson, mais dans l'art dramatique.

Le reste de l'acte est rempli par de petites scèn sans grand relief, où reparaît trop l'inquiétude tré| dante ou hallucinée qui est le ton de la pièce.

Un troisième miracle se produit, le plus éclatant

tous : tandis que Sang prie pour sa femme, elle se lève et marche.

Les pasteurs tombent à genoux. Au dehors, la foule des pèlerins chante : *Alleluia!* Sang paraît, suivi de cette foule chantante. Il marche, les bras tendus, vers sa femme. Radieuse, elle lui tend les siens et tombe morte. La secousse nerveuse, d'abord salutaire, est devenue meurtrière. Sang « se penche vers elle étonné, dit l'indication scénique, puis lève les yeux au ciel et dit d'un ton enfantin » :

« Mais ce n'était pas cela ?... »

Et il tombe mort à son tour. Ainsi le miracle est « au-dessus des forces humaines ».

25 février 1901.

II

Au théâtre de l'Œuvre (Nouveau-Théâtre) : *Au-dessus des forces humaines*, deuxième partie.

Le théâtre de l'Œuvre nous a donné, cette semaine, la seconde partie du drame de M. Bjœrnstierne-Bjœrnson, *Au-dessus des forces humaines*. Elle est inférieure et supérieure à la première; inférieure par la conduite, supérieure par la matière.

La première partie — consacrée à prouver que le miracle n'est qu'une illusion trompeuse ou dangereuse — offrait l'avantage d'un sujet simple, s'il était quelque peu maigre. Il tenait en deux actes, qu'il remplissait exactement et, s'il n'apprenait rien de bien nouveau aux partisans comme aux adversaires de la hèse soutenue par l'auteur, il rendait aux uns et aux utres le service de bien poser la question.

La seconde partie a pour objet de démontrer que oute tentative pour réformer brusquement la société,

par des moyens violents, est « au-dessus des forces humaines », comme le miracle. Elle condamne la doctrine de l'anarchie et de la propagande par le fait. Elle dénonce, comme odieux et stériles, les crimes commis au nom de cette doctrine. Elle ne voit de remède à l'injustice et au mal que dans la charité, et surtout les progrès de la science.

Cette seconde thèse est autrement vaste et intéressante que la première. Elle est aussi bien plus complexe et de solution plus malaisée. Dans la première, il suffit au positivisme scientifique de porter un défi et de formuler une négation. Dans la seconde, il ne se contente pas de nier, il veut affirmer, et, du pessimisme, il passe à l'optimisme. Or, il s'en faut que les deux propositions avancées soient d'exposition et de démonstration également aisées. La condamnation de l'anarchie se prête parfaitement à l'exposition dramatique : puisqu'il s'agit de propagande par le fait, il est possible de la montrer à l'œuvre par l'action. Il n'en va pas ainsi pour l'amélioration de la destinée humaine par la science. Que celle-ci soit capable de dissimuler la somme de souffrance que la destinée impose à l'homme, cela n'est pas du tout certain. Elle la transformera et la répartira autrement, mais l'abolira-t-elle? Elle a pour conséquence nécessaire le développement du machinisme. Or, le machinisme n'est-il pas aussi pénible et aussi meurtrier que le servage et l'esclavage? Si la religion, après avoir promis le bonheur et la victoire sur la nature, a fait faillite à ses promesses, la science s'expose à pareille défaite en affichant les mêmes prétentions.

J'accorde, pour ma part, que si l'auteur dramatiqr rencontre ici la contradiction, il a parfaitement le dro d'affirmer sa confiance en la doctrine du progrès de mettre son talent au service de cette doctrine. L

malheur, c'est que, de sa nature, un tel objet ne se prête pas du tout à l'exposition dramatique. Il ne s'agit plus ici du présent, mais de l'avenir. L'art dramatique ne peut plus travailler sur des faits positifs et immédiats; il est réduit à formuler des rêves lointains et vagues. Au lieu d'une action, nous aurons un prêche.

Ce défaut étant inévitable, M. Bjœrnson ne l'a pas évité. La seconde partie de son drame se compose de quatre actes. Les trois premiers, tout négatifs, sont consacrés à montrer l'absurdité et l'odieux de l'anarchie; ils sont pleins et soutiennent l'intérêt. Le quatrième, tout affirmatif, a pour but de proclamer la doctrine de l'avenir; il est vide et s'écoute avec l'attention résignée que l'on accorde aux prédicateurs. Ce n'est pas le genre de plaisir que l'on va chercher au théâtre.

Aussi, par la faute du sujet, la seconde partie d'*Au-dessus des forces humaines* est-elle de construction mal équilibrée. Contrairement à la loi constante de l'art dramatique, l'intérêt, au lieu de croître jusqu'au dénouement, faiblit et tombe au moment où il devrait se corser et s'élever.

Comme exécution, cette seconde partie offre le même mélange que la première : force et faiblesse, invention géniale et maladresse technique. Elle est d'un philosophe puissant et incertain dans sa doctrine, d'un dramaturge tantôt habile et tantôt gauche, d'un écrivain qui n'a pas toujours la concision nécessaire au dialogue scénique et exprime parfois avec diffusion une pensée confuse, mais qui, grand poète, sait revêtir d'une forme personnelle les sentiments éternels.

10 mars 1901.

Une polémique avec Bjœrnstierne Bjœrnson.

Plusieurs de mes confrères sont intervenus dans ma controverse avec M. Bjœrnson sur l'esprit français. Trois des plus notables, M. Henry Fouquier dans le *Journal*, M. Camille Pelletan dans la *Dépêche* de Toulouse, M. G. Clemenceau dans sa gazette hebdomadaire, le *Bloc*, ont conclu en sens divers. Je suis heureux de me trouver d'accord sur les points essentiels avec MM. Fouquier et Pelletan; je regrette de ne pas l'être avec M. Clemenceau.

Je me contenterais de constater cet accord et ce désaccord, si M. Clemenceau, qui prend le parti de M. Bjœrnson, et le trouve bienveillant et pacifique, tandis que je serais discourtois et agressif, ne lui donnait raison sur un point capital, où l'erreur de M. Bjœrnson me semble particulièrement manifeste.

M. Bjœrnson, dit-il, en nous traitant de peuple séparé de l'Europe par un « mur de Chine » fermé aux idées de l'étranger, « exclusif et conservateur », ne nous a dit que la vérité. Et M. Clemenceau m'accuse d'avoir riposté à ce reproche par des attaques personnelles, au lieu d'entrer dans le vif du débat.

J'étais bien obligé de dire à M. Bjœrnson ce que nous pensions de sa littérature, puisqu'il nous reprochait de ne pas la comprendre. Il aurait pu, fait observer M. Clemenceau, me rendre la pareille et soumettre mon œuvre à sa critique. J'abandonne mon œuvre à M. Bjœrnson, s'il lui plaît d'en montrer le néant, mais je n'avais pas demandé l'admiration pour elle, et c'est ce sentiment que M. Bjœrnson attendai de nous, tout en nous déclarant incapables d(l'éprouver.

Si je n'ai pas répondu en détail au reproche d'exclu

sivisme et de conservatisme que nous adresse M. Bjœrnson et qu'homologue M. Clemenceau, c'est tout simplement parce qu'il me semblait que j'aurais pris là une peine inutile, car il n'y avait pas lieu de se défendre contre une accusation qu'il est impossible de prendre au sérieux.

La vérité frappante est que nous sommes le peuple le plus ouvert qu'il y ait aux idées et aux œuvres de l'étranger. Si nous méritons un reproche, c'est de n'être pas assez nous-mêmes et d'avoir des engouements trop prompts pour ce que l'Europe entière nous envoie à travers nos frontières largement ouvertes. Et, d'autre part, ce qui distingue la littérature scandinave — ce qui même lui donne pour notre goût une part de son originale saveur, — c'est qu'elle n'est pas le moins du monde « européenne », comme le proclame M. Bjœrnson, mais étroitement indigène.

Mais, puisque M. Clemenceau me met en demeure de m'expliquer là-dessus, je m'explique :

Je ne remonterai pas au déluge, ni même au moyen âge. Je prends notre littérature à la Renaissance. Outre que celle-ci nous vient en grande partie d'Italie, Rabelais et Montaigne voyagent et témoignent de la plus large curiosité.

Au début du XVIIe siècle, nous sommes si entêtés d'Espagne et d'Italie qu'il faut le vigoureux effort de Boileau et de ses amis pour décider l'esprit français à secouer ce joug. Mais cela n'empêche pas Corneille d'emprunter à l'Espagne une grande part de ses sujets, du *Cid* à *Don Sanche*, Molière de puiser largement dans la comédie italienne et espagnole, Racine de lire avec ıssion Tasse, Arioste et autres Italiens. Bossuet luiême, le gallican Bossuet, se montre largement ouvert la pensée allemande de Leibniz.

Au siècle suivant, Voltaire va faire en Angleterre

provision d'idées philosophiques et littéraires. Montesquieu se prépare à écrire l'*Esprit des lois* par un voyage d'études à travers l'Europe. Le Sage emprunte à l'Espagne les sujets du *Diable boiteux* et de *Gil Blas*. Rousseau nous amène la sensibilité de Genève. Beaumarchais rapporte de Séville son *Barbier* et le *Mariage de Figaro*. Bernardin de Saint-Pierre va chercher aux Indes de quoi renouveler les couleurs de la palette française. Le siècle finit sur une telle admiration pour Shakespeare que Voltaire, son révélateur, trouve que cela dépasse les bornes et entre en fureur.

Le romantisme se réclame du même Shakespeare, de Gœthe et de Schiller. On sait ce que Chateaubriand doit à ses voyages d'Amérique, d'Orient et d'Espagne. Mme de Staël lance son livre de *l'Allemagne* au nez de la police impériale. Hugo, le Washington des « États-Unis d'Europe », Hugo, d'*Hernani* à la *Légende des siècles*, se pénètre du génie espagnol. Lamartine gardera toujours, dans les yeux et dans le cœur, le mirage de l'Italie. Musset rapporte de la même Italie l'essence du génie vénitien et florentin. Vigny est anglomane. Mérimée et Stendhal sont cosmopolites. Cousin et Quinet sont tout pénétrés de philosophie allemande.

Le réalisme, qui remplace le romantisme, donne beaucoup moins à l'imitation étrangère. Pourtant, telle est la curiosité de l'esprit français pour l'étranger que Gautier s'en va chercher des sujets de tableaux en Espagne, en Turquie et en Russie, que Flaubert parcourt l'Orient et l'Afrique, pour en rapporter la *Tentation de saint Antoine* et *Salammbô*. Renan, lui, ouvre toute grande la critique française à l'exégèse allemande. Taine écrit l'*Histoire de la littérature anglaise*, étu à fond Carlyle, Stuart Mill, Herbert Spencer, et pous le goût de l'Angleterre, de ses idées et de ses mœu jusqu'à l'anglomanie.

Cela change-t-il de notre temps? Les Goncourt voyagent en Italie, Bourget en Angleterre, Loti de Constantinople à Yokohama, Maupassant sur les côtes de la Méditerranée. M. Melchior de Vogüé s'enthousiasme pour le roman russe. M. Brunetière emprunte à l'Anglais Darwin sa théorie de l'évolution pour l'introduire dans la critique littéraire. Nous ouvrons notre théâtre à Ibsen et à Bjœrnson, nous traduisons Nietzsche et Hauptmann, nous traduisons d'Annunzio et Matilde Serao et Giacosa, nous traduisons à force, nous devenons de plus en plus exotiques et touristes.

Je défie l'étranger le plus gallophobe ou le Français le plus dénigrant pour son propre pays de citer un seul mouvement d'idées littéraires, sociales, scientifiques, qui n'ait été suivi ou dirigé par la pensée française. Et vous voulez que nous acceptions, modestes et le nez baissé, le dédaigneux jugement d'un étranger déçu, et foncièrement indigène. malgré son étiquette « européenne », sur l'exclusivisme conservateur de l'esprit français!

SUDERMAN

Au théâtre Antoine : l'*Honneur*, pièce en quatre actes de M. Suderman, traduite par MM. Rémon et Valentin.

M. Suderman est le Dumas fils du théâtre allemand. Comme Dumas, il porte des thèses sociales à la scène et les soutient avec une logique hardie. Il se distingue du maître français en ce qu'il semble tenir beaucoup moins à ses idées : il laisse deviner une forte part de scepticisme. Observateur ironique, il ne compte pas autrement sur l'action réformatrice du théâtre. Sa philosophie se résumerait assez bien dans le mot fameux : « Crève donc, société! »

De là quelque incertitude dans l'impression qu'il cause au spectateur. Nous nous demandons souvent à l'entendre s'il se moque de nous et de lui-même. Or, rien ne déroute au théâtre comme l'ironie.

En revanche, il a le don de la vie. Ses personnages ne sont pas seulement ses porte-paroles; ils sont pétris de chair et de sang, encore plus que d'idées. S'il abuse du raisonneur supérieur et prêcheur, à la façon de Jalin et de Ryons, il met aux prises des personnages bien individuels, qui ne donnent rien à l'abstraction et au symbole.

Enfin, ses intrigues offrent un singulier mélange

d'originalité et de convention, celle-ci maladroite et celle-là d'une aisance supérieure.

Nous connaissions M. Suderman par *Magda* (*Heimat*). Le théâtre Antoine nous offre de lui l'*Honneur*. Représenté en 1888, l'*Honneur* (*Ehre*), qui était le début dramatique de l'auteur, est resté le meilleur échantillon de ses qualités et de ses défauts. La pièce a eu en Allemagne un succès prolongé; je crois qu'elle en aura beaucoup chez nous.

L'*Honneur* met en action une théorie ainsi formulée : « L'honneur est un préjugé. Ce que nous appelons l'honneur, c'est l'ombre que nous projetons quand le soleil de l'opinion publique nous éclaire. Le pis, c'est que nous ayons autant d'espèces d'honneur que de classes sociales. »

Il faut donc faire bon marché de l'honneur et ne conformer sa conduite qu'à la logique.

Voici des siècles pourtant que l'Europe vit sur ce préjugé. Il ne se défend pas seulement par de bonnes raisons, mais par les services qu'il rend. Rien de mieux que d'en montrer les erreurs et les excès, mais serait-il raisonnable et bienfaisant de le ruiner dans son principe?

Suderman ne semble pas le croire et il ne va pas jusqu'au bout de sa thèse. Il incarne l'ennemi de l'honneur en la personne de l'ironique baron de Trast Saarberg. Or, après avoir fait la déclaration que je viens de citer, ce même personnage dira : « L'homme est un mélange de tact, de probité et de fierté ».

Tact, probité et fierté seraient-ils des défauts?

Voilà un premier effet du scepticisme propre à ıderman. Il voit et montre trop le pour et le contre toute chose. De là beaucoup d'indécision dans la ›nduite de sa pièce et l'impression qu'elle produit. ıntôt le spectateur est, avec le baron Trast, ennemi

personnel de l'honneur, tantôt contre lui; il donne d'abord raison, puis tort à Robert Heinecke, qui agit, lui, conformément à l'honneur. Finalement ni Trast ni Heinecke ne sont tout à fait dans le vrai. Après le plus déconcertant mélange de scènes supérieures et de scènes médiocres, la pièce finit par le plus banal dénouement.

Mais, si l'auteur ne nous a pas persuadés, comme il a su tenir en haleine notre attention et notre intérêt, même lorsqu'il nous irritait par son paradoxe, nous déconcertait par son indécision et nous choquait par sa maladresse! L'intérêt de l'*Honneur* est dans un conflit saisissant de caractères et de passions, dans la peinture vigoureuse d'un milieu social, dans sa vérité à la fois spéciale et générale.

Les Heinecke, de fort petites gens, ont deux filles et un fils. L'une des filles, Augusta, a épousé un ouvrier, Michalsky; l'autre, Alma, comme nous allons voir, ne fera certainement pas un mariage du même genre; le fils, Robert, est allé aux Indes, comme agent de la puissante maison que dirige « M. le conseiller de commerce » Mühlingk.

Au lever du rideau, Robert vient d'arriver pour rendre ses comptes à son patron. Il est accompagné par un ami intime, le baron de Trast Saarberg, le « roi des cafés », qui a fait là-bas une énorme fortune.

En l'absence de Robert, sa sœur Alma, créature inconsciente et naïvement vicieuse, a été séduite par le fils Mühlingk, Conrad, un cynique petit crevé, qui a endormi les scrupules peu éveillés des parents avec de petits cadeaux. Car les Heinecke n'ont que la morale de leur classe, où l'inconduite de la fille, si elle e fructueuse, est vite pardonnée — et exploitée.

Robert, lui, a pris les idées plus délicates que do nent l'instruction, la pratique des hommes et le sen

ment de la dignité personnelle. Il a vite fait, en observant et questionnant, de découvrir la vérité.

Telle est la matière du premier acte, qui semble annoncer un chef-d'œuvre par l'intérêt du sujet, la clarté de l'exposition, la fermeté de l'exécution, le choix caractéristique des détails, la cohésion de l'ensemble. Tous les personnages offrent une physionomie attachante et frappante : le vieux bonhomme de père, un M. Cardinal d'outre-Rhin; la mère, faible et d'idées courtes; la fille Augusta, entremetteuse avide; l'autre fille, Alma, la cocotte ingénue; le beau-frère Michalsky, vicieux et envieux; Robert, généreux et impulsif. Le seul qui ne nous donne pas une impression de vérité est le baron de Trast : ce nabab est conventionnel et pédant.

Que va faire Robert?

Il commence par accabler son père et sa mère d'une indignation qu'ils ne comprennent qu'à moitié, et il essaye, sans y réussir, de faire honte à sa sœur. La petite promet de changer de conduite, mais elle ajoute aussitôt :

« Je ferai ce que tu voudras, Robert, mais laisse-moi ce soir encore aller au bal masqué. »

Robert est écœuré de toute cette bassesse; il se sent étranger au milieu des siens; il n'a plus une idée ni un sentiment communs avec eux.

Cependant, il va faire ce que l'honneur lui prescrit : jeter sa démission à la face de Mühlingk père, provoquer Mühlingk fils — et aussi s'arracher du cœur un amour romanesque et partagé qu'il éprouve pour la fille de Mühlingk, Lénore.

Et cet amour, qui fournira le dénouement, est du lus vieux théâtre et du plus usé.

La colère de Robert arrive au comble lorsqu'il pprend que Mühlingk père est venu offrir aux vieux

Heinecke une indemnité de cinquante mille marcs, qu'ils ont acceptée avec empressement et reconnaissance.

Mais le baron de Trast intervient et dit à son ami en propres termes :

« Tu reviens d'un pays lointain où, par suite de tes relations avec des *gentlemen*, tu as changé neuf fois de peau, et tu demandes aux tiens de sortir, d'un jour à l'autre, par amour pour toi, de la peau dont ils s'habillaient depuis leur naissance. Cela est indiscret, jeune homme! L'honneur de ta sœur lui a été restitué par la maison Mühlingk, je veux dire l'honneur qui est à son usage; car chaque chose sur la terre a son équivalent. »

Préalablement, il a expliqué, par un exemple personnel, que rien n'est plus sot, en bien des cas, que de tout sacrifier à l'honneur. Ainsi, lui, baron de Trast, était officier, et de cavalerie encore. Un matin, il s'est réveillé avec une différence au jeu de 200 000 francs. Ses camarades lui ont conseillé de se brûler la cervelle. Pas si bête! Il s'est laissé chasser du régiment et est allé faire fortune aux Indes. De retour en Allemagne, ce souvenir de jeunesse ne le gêne pas du tout. Il n'éprouve aucun embarras à s'expliquer là-dessus avec le lieutenant Brault, qui incarne, lui, toute l'intransigeance de l'officier prussien en matière d'honneur.

M. Suderman s'est donné le facile plaisir de faire un grotesque avec ce pauvre lieutenant Brault, que le baron traite de fort haut, de trop haut. Comme disait un magistrat à Beaumarchais, triomphant d'une condamnation judiciaire :

« Ce n'est pas tout d'être blâmé; il faudrait encore être modeste. »

Cependant Robert persiste à vouloir se couper gorge avec ce vibrion de Conrad Mühlingk et mêr à trouer la peau confortable de Mühlingk père. Il

ferait comme il le dit, sans l'intervention non pas du baron de Trast, qui cette fois laisse bien imprudemment la bride sur le cou à son fougueux ami, mais de Mlle Lenore Mühlingk.

Robert tient déjà Conrad par la cravate et va l'étrangler sous les yeux de son père, qui regarde la scène à distance, lorsque la jeune fille se jette entre les combattants.

Elle proclame son amour pour Robert et, au nom de cet amour, supplie son amant :

« Robert, lâche Conrad ! »

Robert obéit, mais Mühlingk père déclare à Lenore que la fille d'un conseiller de commerce ne sera jamais la femme d'un Heinecke.

Il a compté sans le nabab de Trast, qui est entré sur ces entrefaites :

« Monsieur le conseiller, mon ami Robert Heinecke sera mon héritier.

— Monsieur le baron, répond aussitôt le conseiller, je serai très honoré de cette alliance. »

C'est, mot pour mot, le dénouement du *Médecin malgré lui*. Géronte refusait Lucinde à Léandre pauvre ; il dit à Léandre riche :

« Monsieur, votre vertu m'est tout à fait considérable et je vous donne ma fille avec la plus grande joie du monde. »

L'*Honneur* abonde en situations si fortes et d'un intérêt si soutenu, malgré les trous et les à-coups de l'action, il est écrit d'une langue si nerveuse et si brillante que ce dénouement de pure comédie ne pouvait plus compromettre un succès acquis dès le merveilleux premier acte et suffisamment soutenu par le reste de la pièce.

Le théâtre Antoine me semble tenir un grand succès.

7 octobre 1901.

THÉATRE JAPONAIS

Publications théâtrales : le *Théâtre japonais*, par M. J. Hitomi; *la Gèsha et le Samouraï*, drame japonais, traduit par Mme Judith Gautier.

Je n'apprendrai rien aux lecteurs sur l'actrice japonaise, Mme Sada Yacco, qui joue et danse avec tant de succès à l'Exposition, au théâtre de la Loïe Fuller. Dès l'apparition de cette étoile sur l'horizon parisien, mon confrère Adolphe Brisson caractérisait ici sa rare originalité de si juste manière que je n'avais ni envie, ni besoin de reprendre le sujet après lui. Je me suis contenté d'admirer pour mon plaisir cette grande artiste, égale à toutes les reines de son art qu'il m'a été donné de voir.

Avec l'attrait d'une race et d'une civilisation encore si différentes des nôtres — quoique les petites jambes du peuple japonais soient en train de nous rejoindre à pas de géants, — Sada Yacco nous procure cette part universelle d'émotion que peuvent ressentir les hommes de tous les pays et qui, en même temps que l'universalité de l'art, atteste l'unité foncière de l'espèce humaine. Elle nous prouve que l'amour et la haine, la vengeanc et la mort sont semblables à eux-mêmes en tout temp et en tout pays.

Bien plus, en la voyant jouer, danser et mime

voire chanter, — car sa diction rythmée par les instruments est de la musique, — je songeais que cet art, si vieux et si jeune, nous donne en quelque mesure la sensation de ce qu'était à l'origine celui d'où le nôtre est sorti, le théâtre grec. Ici, en effet, l'acteur était exactement tout ce qu'est Sada Yacco. Par elle, la fleur primitive du génie humain, que nous retrouvons, desséchée et poudreuse, dans les bibliothèques et les musées, nous est rendue avec sa vie et sa fraîcheur, complète dans une seule main.

Si donc je parle aujourd'hui de l'actrice japonaise, c'est que deux publications récentes nous permettent de mieux l'apprécier.

Dans le dernier numéro de la *Revue et Revue des revues*, M. J. Hitomi, délégué spécial du gouvernement de Formose à Paris, nous donne une étude neuve, courte et pleine sur le théâtre japonais. C'est une œuvre aussi sérieuse et aussi instructive, aussi fine et aussi précise que le livre publié par « le général » Tcheng Ki-tong, il y a quelques années, sur le théâtre chinois, qui, dans son affectation un peu gauche de blague parisienne, sentait le jeteur de poudre aux yeux. M. Hitomi expose avec une méthode vraiment critique l'origine et le développement du théâtre japonais; il donne de curieux renseignements sur l'éducation et la condition des acteurs; il caractérise clairement l'inspiration et la structure du drame.

A le lire, cette analogie du théâtre japonais avec le théâtre grec, que j'avais sentie confusément en voyant jouer Sada Yacco, s'est éclairée pour moi d'une vive lumière. Elle se marque dans nombre de traits essen-els : origine religieuse, inspiration morale, disposi-on matérielle.

Voici, par exemple, une des plus singulières entre s ressemblances et qui frappera tous les hellénisants :

Chez les Grecs, puis chez les Romains, les changements de lieux étaient marqués par des prismes tournant sur pivot, les *périactes*. Chaque face du prisme représentait un décor différent : campagne, forêt, mer, ville, etc.

Or, nous apprend M. Hitomi, « on se sert encore sur le théâtre japonais de décors appelés *mawari boutaï* (scènes tournantes), qui se composent généralement de trois scènes différentes en forme de triangle. Une scène finie, l'autre paraît aussitôt. De cette façon, on peut changer tout d'un coup trois fois de scène ».

Un point où le théâtre japonais s'écarte complètement du théâtre grec, pour se rapprocher du théâtre romain, c'est la condition sociale des acteurs. En Grèce, l'acteur était honoré; à Rome, il était noté d'infamie. Au Japon, « comme les théâtres étaient construits très souvent sur le bord des rivières où vivaient des mendiants, on appelait autrefois les acteurs *kawaramono* (gens des bords de rivière) et on les plaçait au même rang que celui des mendiants ».

Grecs et Japonais se retrouvent en ceci que, chez les uns et chez les autres, « les grands théâtres sont un haut enseignement moral, où l'on apprend le sacrifice de l'amour au devoir, le courage dans la lutte contre le mal, l'esprit chevaleresque qui agit pour le faible contre le fort ».

Les deux pièces que joue Sada Yacco chez la Loïe Fuller rentrent-elles dans cette définition?

Nous pouvons nous en faire une idée par la publication de Mme Gautier sur les *Danses de Sada Yacco*, à laquelle se trouve jointe la traduction d'un des deux scénarios que joue l'actrice japonaise, *la Gèsha et le Samouraï*, et l'analyse de l'autre, *Késa*.

On sait que la fille du célèbre poète, initiée de bonn heure à la langue et à la littérature japonaises, e devenue aussi solidement savante en ce genre qu'u

professeur au Collège de France ou à l'École des langues orientales. Elle a publié sur cette matière de nombreux ouvrages d'érudition et d'imagination. Le grand public connaît surtout d'elle un drame japonais, *la Marchande de sourires*, qui fut représenté avec grand succès en 1888 à l'Odéon de Porel.

Mme Judith Gautier nous apprend que le scénario de *la Gèsha et le Samouraï* « est la réduction d'un grand drame historique qui a trois cents ans de date », et que, dans le principe, « la représentation de cette pièce durait deux journées ». Elle ajoute que, réduite chez nous à une demi-heure, la pièce n'est plus très claire, « même pour qui comprend le japonais ».

C'est là pure modestie, ou, si l'on veut, coquetterie de traductrice. La version que nous donne Mme Judith Gautier et les indications scéniques qu'elle y joint sont parfaitement claires. Ainsi réduit au squelette, le drame nous montre, conformément à la poétique définie par M. Hitomi, la passion punie par sa propre logique. Pour prendre un terme de comparaison avec notre théâtre, *la Gèsha et le Samouraï* s'ouvre, comme le *Cid*, sur une scène de provocation et un duel; il se ferme comme *Andromaque* sur une scène de fureur jalouse, amenant le meurtre et un quasi-suicide. Sada Yacco joue cette scène finale avec un réalisme terrifiant. Nous n'avions pas vu mourir ainsi sur le théâtre, depuis Croizette dans le *Sphinx*, Sarah Bernhardt dans *Phèdre* et la Duse dans la *Dame aux Camélias*.

Mais déjà la littérature et l'art théâtral que nous montrent Sada Yacco et sa troupe sont des choses anciennes pour le Japon. Ces mousmés en robes brodées, ces samouraïs qui manient avec la même aisance le sabre et l'éventail, sont en voie de transformation. Maintenant, ils s'habillent et s'arment à l'européenne; ils copient nos modes et nos mœurs; ils ont, comme

peuple, les mêmes ambitions que nous et, déjà, leur concurrence est à considérer, en attendant qu'elle devienne redoutable. M. Hitomi nous apprend que, à cette heure, sur les théâtres de Yeddo et de Yokohama, on joue des pièces tirées de Shakespeare, de Victor Hugo, — et de Jules Verne. Il est à prévoir qu'en ceci comme dans le reste l'imitation européenne aura bientôt transformé l'art national.

Alors, il en sera au Japon comme en France : de même que la tragédie et la comédie classiques nous donnent un plaisir archaïque et raffiné, les Japonais retrouveront leurs vieilles mœurs et leurs vieux costumes dans des pièces comme la *Gèsha* et la *Késa*, vieilles de trois cents ans.

Nous avons admiré dans la section japonaise, à l'Exposition universelle, les chefs-d'œuvre de peinture ancienne qui y sont exposés; cela égale en genre tout ce que l'art européen offre de plus beau. Nous avons vu avec étonnement, dans la même section, les imitations de notre peinture : elles sont d'une gaucherie et d'une application attendrissantes. L'imitation du théâtre européen au Japon doit produire quelque chose d'assez semblable à ceci, jusqu'à ce que l'apprentissage soit terminé et que les Japonais nous égalent ou nous surpassent dans notre manière de pratiquer l'art, comme ils sont en train de le faire dans la guerre.

29 octobre 1900.

CRITIQUES DRAMATIQUES



GEOFFROY

Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire,
par Charles-Marc des Granges.

Je vais profiter de ce que la morte-saison se prolonge pour parler de deux ou trois livres de premier ordre qui ont été publiés sur le théâtre dans ces derniers temps.

Le plus ancien, celui dont je viens de transcrire le titre en tête de ce feuilleton, a reçu de mes confrères en critique théâtrale l'accueil qu'il méritait. Jules Lemaître et Émile Faguet, notamment, lui ont consacré des études approfondies. Il entrait dans les projets de Sarcey d'en faire autant, mais il n'a pu que le mentionner au passage. Je voudrais acquitter cette dette pour lui, car elle lui tenait à cœur.

Il se trouve aussi, en ce temps où se célèbrent de nombreux centenaires, que traiter ce sujet c'est en devancer un de bien peu et que la mention de celui-ci est un devoir strict pour tout critique de théâtre, car il s'agit du créateur du genre, de Geoffroy.

Au début de l'année 1800, le fondateur du *Journal des Débats*, Bertin aîné, venait de lui donner le caractère qui devait en faire pour longtemps la première feuille politique et littéraire de Paris. Il n'avait pas

oublié notre goût national pour le théâtre, et il tirait son rédacteur dramatique, Julien-Louis Geoffroy, d'une obscure institution du faubourg du Roule, la pension Hix, où il était simple maître d'études.

L'homme qui occupait cet humble emploi arrivait à l'âge où l'on est plus près de terminer une carrière que de la commencer : il avait cinquante-sept ans, et il semblait avoir donné tout ce dont il était capable, car il avait longtemps et beaucoup écrit sans dépasser une honnête notoriété. Mais Bertin le connaissait mieux que le public, et, en le prenant, il était sûr d'attacher à son journal une force toujours vive. S'il créait lui-même une des puissances de son siècle, l'homme choisi par lui allait créer de son côté, avec le « feuilleton » — c'est-à-dire un petit supplément, une annexe — du *Journal des Débats* un genre littéraire, la critique théâtrale.

Certes, Geoffroy ne devait pas être le premier à rendre compte des pièces de théâtre. Du jour où la production dramatique avait pris en France un développement régulier, c'est-à-dire dès le milieu du XVII[e] siècle, il s'était trouvé des écrivains pour la suivre pas à pas dans les feuilles périodiques qui, elles aussi, commençaient à se multiplier. Il y avait déjà des notes sur les représentations théâtrales dans la *Gazette de France*; puis, les chroniqueurs en vers burlesques, comme Mayolas et Robinet, les mentionnaient à peu près toutes; enfin, dans le *Mercure galant*, Donneau de Visé s'essayait dans le compte rendu et la discussion. Au siècle suivant, toute une série de petits journaux, depuis l'*Observateur des spectacles* de Chevrier jusqu'au *Censeur dramatique* de Grimod de la Reynière, ava. pullulé autour de la scène.

Cependant, la critique dramatique n'existait pa encore, en tant que genre. Elle tâtonnait et se che

chait, entre le commérage et la dissertation. Elle ne prendra conscience d'elle même que le jour où, en ceci comme en tout, un inventeur, un homme de génie — car il en est de toute taille — dégagera de ces tentatives confuses quelques idées nettes, simples et pratiques, qui créeront le genre en lui donnant ses moyens propres et son but.

Par le fait des circonstances, Geoffroy lui-même avait mis du temps à se trouver, et, sans Bertin, il fût sans doute mort obscurément, emportant avec lui son secret.

Né à Rennes en 1743, il avait fait ses études chez les jésuites de sa ville natale, était entré à leur noviciat de Paris et avait complété son instruction dans leur collège de Louis-le-Grand. L'expulsion de la compagnie en 1762 l'ayant empêché de prendre les ordres, il s'était fait admettre comme maître de quartier au collège Montaigu, avait obtenu au concours le titre d'agrégé de l'Université et, pendant quatorze ans, de 1776 à 1790, avait professé la rhétorique avec distinction d'abord au collège de Navarre, puis au collège Mazarin.

Ainsi, le créateur de la critique dramatique avait tous les droits aux titres de « pion » et de « professeur ». Ce sont là deux injures commodes et solides. La seconde lui fut abondamment prodiguée par ses confrères en journalisme, faute de la première, qui n'existait pas encore. Aujourd'hui, les deux sont toujours courantes, malgré leur long usage, à l'égard des critiques d'origine universitaire. Elles ne dispensent pas d'en trouver d'autres, mais elles se présentent les premières, en attendant mieux.

Le professeur Geoffroy montrait à ses collègues de avenir une voie où ils sont entrés en foule. Au *Journal es Débats*, sauf Jules Janin et Clément Caraguel, tous es successeurs, Duvignet, Aron, J.-J. Weiss, Jules emaître, Emile Faguet, devaient être des universitaires.

Dans la presse théâtrale, le professeur abonde, intermittent ou régulier, et ici même, après Sarcey. A défaut d'articles, il écrit des livres sur le théâtre, commente des pièces ou fait des conférences.

C'est que, exerçant la critique en chaire, le professeur, pour peu qu'il ait le désir d'écrire, se trouve naturellement porté à faire de la critique au dehors, et, s'il applique son goût critique au théâtre, il ne fait que choisir une des formes de littérature les plus vivantes, les plus attirantes et les plus fécondes, surtout dans notre pays, une de celles où l'on s'intéresse le plus vivement soi-même et sur lesquelles on a le plus de chance d'intéresser le public. Si les circonstances amènent un professeur à fréquenter assidûment le théâtre, un critique dramatique est tout près de naître en lui.

Tandis que Geoffroy était maître de quartier au collège Montaigu, à vingt et un ans, il faisait l'éducation particulière des fils du financier Boutin. La femme de celui-ci, passionnée de spectacles, y menait assidûment ses enfants, accompagnés de leur précepteur. Dès lors, Geoffroy devenait un de ces amateurs fervents, qui connaissent le théâtre par la lecture et le spectacle, revoient les pièces, surtout celles du répertoire, aussi souvent qu'ils le peuvent, comparent dans chaque rôle les différents interprètes, analysent leur jeu, notent les nuances, bref « un habitué de la Comédie-Française », presque une profession.

Voilà pour sa vocation théâtrale. Quant à sa vocation critique, elle était presque aussi prompte à se déclarer. Aussitôt débarrassé des examens profession nels et installé dans sa chaire de Navarre, en 1776, i donnait des articles à l'*Année littéraire*, fondée pa Fréron et continuée par son fils. Sa collaboration devenait bientôt assidue et prépondérante. Il s'y mon

trait solidement muni d'érudition, fervent pour le double culte de l'antiquité et de ses grands classiques, d'un jugement sévère et sûr, homme de discipline et de tradition, en un mot, foncièrement professeur.

Il était indiqué que Geoffroy, professeur et père de la critique théâtrale, trouvât un historien dans l'Université. Il vient de l'avoir avec M. Charles-Marc des Granges, et il ne pouvait tomber en de meilleures mains.

En effet, le livre de M. des Granges est excellent, forme et fond. L'auteur a les deux qualités essentielles de la critique universitaire : la conscience et la méthode; il y joint l'agrément, qui ne s'y rencontre pas toujours.

Geoffroy était plus célèbre que connu. Il avait une légende plutôt qu'une histoire, et cette légende était en partie fausse. M. des Granges détruit la légende et y substitue une histoire définitive. Il se trouve, en fin de compte, que le père du feuilleton est pleinement digne de cet honneur. Il a désormais son monument.

Je voudrais, avec l'aide de ce livre, dégager les traits essentiels du critique théâtral que fut Geoffroy. L'auteur verra bien sur quels points, peu nombreux, je me sépare de lui.

Jusqu'à la Révolution, Geoffroy avait été un homme heureux. Professeur estimé et écrivain autorisé, enseignant les lettres qu'il aimait et pratiquant la critique des livres avec le plaisir profond du critique-né, faisant au théâtre la même part dans ses articles que dans ses goûts, il pouvait se croire en possession définitive de sa vraie place et regarder sa destinée comme finie. Il vivait largement de ses deux métiers; il s'était marié, et il semble avoir toujours vécu avec sa femme dans une parfaite union.

La Révolution venait bouleverser son existence. Dévoué à la religion et à la monarchie, il prenait parti pour elles; il se faisait journaliste politique dans une

feuille dont le titre dit assez l'esprit, l'*Ami du Roi*. La victoire du parti révolutionnaire l'obligeait à fuir, vers le milieu de 1792. Son biographe avoue qu'il « ne se sentit jamais aucune disposition pour le martyre ». Il se réfugiait dans un petit village, Juvigny, — un Juvigny près de Soissons, semble-t-il, — et, pour vivre, s'y faisait maître d'école. Il revenait à Paris au commencement de 1796 et, journaliste incorrigible, se remettait à écrire dans les feuilles réactionnaires; mais ce n'était pas suffisant pour vivre, puisqu'il faisait concurremment le dur métier de maître d'études à la pension Hix.

Au moment où Bertin venait l'en tirer, s'il n'était plus dans la force de l'âge, il conservait intacte une vigueur trempée par l'épreuve. Il suffira durant quatorze ans à cette besogne de critique dramatique, la plus pénible et la plus absorbante qu'il y ait dans le métier d'homme de lettres. Il va s'y donner tout entier, avec une nature foncièrement originale, dont la vie a fait saillir les caractères.

Ce Breton est volontaire et têtu; il est orgueilleux, confiant en lui-même, combatif, quoique médiocrement courageux, et il souffre impatiemment la contradiction. Cet élève des jésuites a pris chez ses maîtres une foi solide et des sentiments monarchiques, le respect de la tradition en toutes choses, les goûts et les connaissances du bon humaniste, l'habitude de la logique. Professeur, il a le tour d'esprit impérieux que donne la chaire. Journaliste politique et littéraire, il écrit comme il enseignait, sur le ton de l'autorité et de la supériorité. Il y a fortifié par la discussion ses idées de tout genre, et la crise révolutionnaire, en lui montrant à l'épreuve la force et le danger de ce qu'il n'aime pas, les théories des « philosophes », lui en a laissé la haine. Voltaire et son école sont pour lui des ennemis personnels. Le

XVIIe siècle, œuvres et idées, est la patrie de son esprit.

Il est franc et discret; il a l'humeur caustique et la verve vigoureuse. Il écrit une langue saine, précise, ample, suffisamment colorée, mais avec quelque lourdeur, du mauvais goût, de l'emphase, quelque abus de la logique et de la rhétorique.

Sa puissance de travail et sa conscience sont admirables. Il va partout et voit tout, grands et petits théâtres; il n'écrit pas son feuilleton chaque semaine, mais tous les deux jours.

Il y a dans tout cela beaucoup plus de qualités que de défauts, et les unes et les autres éminemment propres à faire un critique. Malheureusement, Geoffroy y joint des vices sans compensation. Tous ses adversaires s'accordent à l'attaquer par deux points faibles, et là-dessus il s'est défendu si mollement alors que, pour tout le reste, ses ripostes étaient vigoureuses, qu'il est impossible de ne pas les croire en quelque mesure. Ils l'accusaient de gourmandise et de vénalité.

Il ne pouvait, disent-ils, résister à l'attrait d'un bon dîner, et il avait son couvert mis chez plusieurs de ses justiciables, ainsi chez Mlle Raucourt. Son biographe remarque avec tristesse que les deux seules lettres de lui sur lesquelles il ait pu mettre la main parlent d'invitations à dîner. Il aurait reçu, pour louer ou blâmer, de grosses sommes d'argent, mais il est certain que les cadeaux affluaient chez lui, victuailles et vins pour sa table, pendules et argenterie pour son mobilier, robes et chapeaux pour sa femme.

En revanche, il était invulnérable d'un autre côté, qui, dans sa profession, n'est pas toujours aussi fort, mais, loin de lui en laisser le mérite, ses ennemis l'en raillaient : il n'avait pas de faiblesses galantes, il était chaste.

Avant lui, la critique manquait de connaissances et

d'idées, de doctrine et de but. Elle s'exerçait au jour le jour, tout en commérages et en petitesses. Rien de plus plat et de plus vide, de plus mesquin et de plus potinier que les journaux de théâtre avant « le feuilleton ». S'ils avaient longtemps suffi aux contemporains, faute de mieux, il n'y a presque rien à y prendre pour nous, tout au plus quelques renseignements de fait, et encore est-il nécessaire de les contrôler. Parmi tous ces « courriéristes », comme on dit aujourd'hui, il n'y a pas un écrivain.

Geoffroy, lui, est richement muni de connaissances par son éducation et sa profession; il a des idées, car il pense et il a vécu. Il sait juger parce qu'il compare; il s'est fait une doctrine cohérente sur la littérature, le théâtre, la vie sociale.

Il va jeter tout cela dans « le feuilleton » et, par là, d'un seul coup, élargir et élever si fort la critique théâtrale, qu'il va non seulement la transformer, mais la créer.

En l'abordant, il se propose un triple but : remettre en honneur le répertoire du grand siècle, ruiner la réputation usurpée de Voltaire, imposer aux acteurs le retour aux bonnes traditions de leur art, former et éclairer le public, combattre les auteurs sans talent.

A ses yeux, le théâtre de Corneille, Racine et Molière n'est pas seulement beau : il est sain. Ce théâtre exprime des idées, peint des mœurs, représente un état social conforme à la fois à la morale et à la raison. Il faut en ramener le goût et le sens dans l'intérêt du beau, du vrai et du bien.

Car Geoffroy ne professe aucunement la théorie de l'art pour l'art. Loin de séparer l'art de la morale, il les veut étroitement unis et même, quand on le presse, il subordonne le premier à la seconde. Pour lui, la littérature n'est que l'expression des mœurs et elle vaut ce qu'elles valent. Il n'apprécie pas les œuvres en

elles-mêmes, pour leur vérité et leur beauté seules, mais pour la somme de bien ou de mal qu'elles contiennent. Il prend parti pour ou contre les idées qu'elles expriment.

Il estime que les idées du XVIIIe siècle sont néfastes, qu'elles ont ruiné les mœurs et les croyances, qu'elles ont abouti à un désastre social. Ces idées, cette « philosophie », comme on dit, se sont exprimées surtout par le théâtre de Voltaire. Il faut donc détruire l'action de ce théâtre, en montrer le danger et le spécieux. D'autant plus que ces idées fausses ne pouvaient produire et n'ont produit que de fausses beautés.

Les interprètes de ce théâtre ancien et nouveau, les acteurs de la Comédie-Française, ont perdu la grande tradition de leurs devanciers. Le naturel et la grandeur leur manquent également. Il importe de les amener à cette tradition, de défendre le public contre leur mauvais goût et eux-mêmes contre le mauvais goût du public.

Car, si la Révolution a bouleversé l'ancienne troupe par l'anarchie, elle a dispersé l'ancien public d'habitués instruits et de goût fin. Le parterre d'autrefois, formé de connaisseurs, n'existe plus. Une foule ignorante l'a remplacé, plus sensible aux défauts brillants qu'aux qualités solides.

Les auteurs, eux, sont en grande majorité de plats disciples de Voltaire et de la philosophie. Ils prétendent continuer le théâtre classique, et ils s'en écartent de plus en plus. Leurs pâles tragédies manquent également de poésie et d'éloquence; elles sont aussi pauvres d'invention que d'exécution. Leurs comédies n'offrent ni observation ni force comique; elles sont sans portée et sans gaieté. Inspiré par des idées mauvaises et reflet de mœurs gâtées, ce théâtre est à décourager et à détruire.

Neuves et hardies en leur temps, ces théories étaient en partie justes et en partie fausses, mais la somme de vérité l'emportait sur celle de l'erreur. Somme toute, la critique de Geoffroy a été plus utile que nuisible.

Remettre le répertoire en honneur était, en effet, la plus urgente et la plus salutaire des entreprises. Il y a là un patrimoine de beauté, de grandeur et de vérité dont l'abandon était un double malheur pour la littérature et l'âme nationales. Il suffisait d'y ramener le goût public pour en relever le niveau et le rendre plus exigeant.

Voir dans la littérature l'expression des mœurs, ne pas séparer l'appréciation des unes et le jugement de l'autre, c'était alors une vue juste et neuve. La critique ne devait pas l'abandonner.

Mais il ne s'ensuit nullement que la qualité des œuvres soit en rapport direct avec celui des idées qu'elles expriment et des mœurs qu'elles représentent. Un livre peut être moral et plat; il peut aussi être immoral et beau. Subordonner l'art à la morale est également nuisible à la morale et à l'art. Ces choses sont trop différentes pour s'unir en principe et toujours; elles se gênent, se restreignent, se paralysent mutuellement. Les poursuivre à la fois, c'est s'exposer à les manquer presque fatalement l'une et l'autre. La morale a pour but le bien, l'art a pour but le beau. Jusqu'ici, les efforts des religions et des philosophies, leurs affirmations et défenses les plus impérieuses n'ont rien pu contre cette différence essentielle.

La philosophie du XVIII[e] siècle ne vaut pas, à bien des égards, celle du siècle précédent; elle ne connaît pas l'homme aussi bien et elle se méprend sur lui gravement; mais, dans son ensemble, c'est elle qui a vaincu et qui mène le monde. Elle a pris la raison

pour guide et a déclaré que, dans l'ordre de la pensée, il ne saurait y avoir d'autre autorité. Elle a formulé les règles de la justice et du droit; elle a réclamé pour l'homme toute la liberté compatible avec le contrat social; elle a préparé la ruine des tyrannies et des oppressions. Elle a triomphé de Geoffroy; elle triomphera de bien d'autres.

Mais si, par les idées, le XVIIIe siècle est toujours « le grand siècle », les œuvres du XVIIe siècle continuent à l'emporter non pas en vérité, mais en beauté. Cela prouve que art et morale, c'est-à-dire vérité et beauté, ne sauraient être synonymes; cela montre combien est fausse la théorie favorite de Geoffroy.

18 septembre 1899.

JULES JANIN

Le centenaire de Jules Janin.

Encore un! Politiques, littéraires, artistiques, etc., nous les célébrons tous. C'est assurément pour témoigner notre reconnaissance et notre admiration envers les grands hommes et les fortes institutions qui ont fait notre histoire. C'est aussi, il faut bien le reconnaître, que ces commémorations sont un prétexte de fêtes, banquets, discours et distributions de palmes et de croix. Celle dont je viens vous parler aujourd'hui aura fait exception en ceci qu'elle aura été modeste et discrète, toute locale.

Elle offre ceci de particulier qu'elle célèbre un écrivain qui n'est pas né dans le pays et qui n'y est pas mort, mais qui s'y était marié et qui y a été enterré dans une sépulture de famille. Elle donne aussi une leçon de modestie à la plupart des écrivains en leur montrant les simples honneurs qu'obtient, au bout de trente ans, une réputation qui fut bruyante. Pour un Hugo ou un Dumas qui triomphent de la mort, que de fausses gloires, comme celle de Janin, s'engloutissent du jo au lendemain dans la fosse commune où tous les mor sont anonymes!

De tous ceux pour qui la mort a été le signal c

l'oubli immédiat et complet, d'un oubli mérité et contre lequel aucune réclamation ne s'élevait, je crois bien que Jules Janin est l'exemple le plus frappant. Je viens d'ouvrir la meilleure histoire de la littérature française que nous ayons à cette heure, celle de M. Gustave Lanson ; l'homme qui reçut trente années durant le titre de « prince de la critique » n'y figure même pas ; et cette omission n'est que justice. Quels sont, en effet, les écrivains qui doivent figurer dans une histoire de la littérature ? Ceux qui ont laissé des œuvres célèbres en leur temps et dignes d'être relues, qui ont exercé de leur vivant et après leur mort une influence notable sur les esprits, les sentiments, les idées. Or, à cette heure, Janin est absolument illisible et, malgré son immense vogue, non seulement il n'exerça aucune influence après sa mort, mais je crois bien que, de son vivant, il n'en avait pas de bien profonde.

Mais alors, à quoi attribuer cette vogue ? J'essayerai tout à l'heure de le dire, mais je voudrais d'abord indiquer pour quelle cause il a obtenu les petits honneurs que l'on vient de voir et que, tout modeste qu'ils soient, personne n'eût songé à lui décerner sans des circonstances exceptionnelles.

C'est qu'il a eu le plus grand bonheur de ce monde, celui d'épouser une excellente femme, Mlle Huet. Elle était d'Évreux, tandis qu'il était, lui, de Saint-Etienne. Je jurerais bien que la municipalité de Saint-Etienne ne songeait pas du tout, mais du tout, à célébrer cette année le centenaire de Jules Janin. On y pensait, au contraire, à Évreux. C'est que Mme Janin avait su y faire aimer la mémoire de son mari par des legs et des fondations charitables. Il y a un boulevard Jules-Janin à Évreux et il est bien difficile, lorsque l'on passe tous les jours sur un boulevard, de ne pas savoir par à peu près ce que fut celui dont ce boulevard porte le nom.

Ai-je besoin de rappeler au passage que, aussitôt marié et en possession d'un bonheur complet, absolu, que rien ne devait plus altérer ni diminuer, Jules Janin le célébrait par un article « le Mariage du critique », d'un enthousiasme naïf et sans tact, s'étendant sur des choses dont on ne doit jamais parler et à plus forte raison écrire, aussi étonné et ravi que si personne ne s'était marié avant lui? Il y eut une réponse mordante de Félix Pyat, qui le détestait, mais telle était la bonhomie de Janin que cette erreur était vite oubliée. Janin, lui, croyait si peu avoir fait une « gaffe » qu'il insérait l'article dans le recueil incohérent de feuilletons qu'il a publié en 1858 et intitulé avec un beau courage : *Histoire de la littérature dramatique.*

Nous sommes donc à Évreux, au Cercle républicain, dans les premiers jours de mai. On vient de célébrer quelque part le centenaire de quelqu'un ou de quelque chose et les journaux en rendent compte. Un des membres du cercle dit :

« Mais, nous aussi, nous allons avoir un centenaire!

— Allons donc! Et quand? Et de qui?

— De Jules Janin, le 19 juin, car il est né en 1803.

— C'est juste! »

Voilà l'idée lancée; elle fait son chemin. On en parle au maire : pourquoi ne pas célébrer le centenaire de Jules Janin?

Le maire ne dit pas non. Mais cela ne peut avoir aucune portée municipale. Donc, pas de cortège, de pompiers, de rues pavoisées. Quelque chose de simple, de modeste, de littéraire. On priera un ministre de se faire représenter et, justement, l'aimable M. Saint est d'Évreux. M. Faguet, de l'Académie française, succ s-seur de Janin aux *Débats*, ne se refusera pas à ve ir honorer la mémoire de son prédécesseur et lui con a-crer une belle page. L'éminent bâtonnier, Me Tyss a-

dier, connaît Janin comme personne, et il aura autant de plaisir à en parler que la société d'Évreux à l'entendre; il fera une conférence nourrie et brillante, quelque chose de définitif. Enfin, la Comédie-Française enverra volontiers un couple d'artistes bien disants pour rehausser l'éclat de la fête.

Enfin le préfet dit à son conseiller de préfecture, M. Bruni :

« Mon cher conseiller, vous êtes un homme de lettres, lu et apprécié. Je ne suis qu'un administrateur. Vous honorerez l'administration départementale en la représentant à cette fête des lettres. »

Et tout cela fut exécuté ponctuellement.

La fête étant donnée sous les auspices de l'association des anciens élèves du lycée d'Évreux, les élèves actuels assistaient à la conférence de M. Tyssandier. L'orateur faisait naturellement l'éloge complet de Janin, littérature comprise. Devant des hommes dont la plupart n'écriront jamais, cela ne tire pas à conséquence. Mais j'espère qu'en vantant le talent de Janin à des rhétoriciens (pardon! à des élèves de première), il aura fait quelques réserves. Tout est à condamner, rien n'est à louer dans la *manière* de Janin. Il n'en est pas de plus fausse ni surtout de plus dangereuse, parce qu'elle était *insincère* de parti-pris.

Dès ses débuts dans la littérature, Janin, type de bon garçon, comme il sera plus tard un type de brave homme, n'avait vu dans les lettres qu'un moyen et non un but, un moyen d'exploiter le plus largement possible les dons de verve, d'imagination, de style qu'il se sentait, d'arriver très vite à la réputation, de 'imposer au public et de lui conter tout ce qui lui passerait par la tête, au courant de la plume ou de la ictée. Il n'a pas de cause ni de drapeau. Il aime les ettres en général, pour les plaisirs délicats qu'elles

procurent et les avantages que l'on peut en tirer, avec une prédilection pour les classiques modernes et anciens. Il se croit latiniste et fait profession d'avoir comme bréviaire Horace, sur lequel il écrira un long contresens. Mais pas d'engagement avec un parti et surtout pas d'esprit belliqueux; il n'aimait guère à payer de sa personne pour quelqu'un ou quelque chose. C'est bien malgré lui qu'il eut maille à partir avec Félix Pyat. Les romantiques le choquent par leurs violences et il s'amuse à les parodier dans *l'Ane mort et la Femme guillotinée*, mais il ne leur est pas franchement hostile et il restera toujours en bons termes avec eux. Quand surgira Rachel et que paraîtra Ponsard, il déchaînera tout l'orchestre de son feuilleton autour de la première et sera très favorable au second. Au fond, il n'a pas d'idées, de principes, de doctrines, à peine des goûts et des préférences.

Ce qu'il lui faut, c'est chaque semaine un prétexte à écrire, sur n'importe quoi, pièce, livre ou fait du jour. Il a un don merveilleux d'improvisation; il écrit ou dicte à bride abattue, sans arrêt, d'une haleine. Les mots et les images se succèdent sous sa plume avec une incroyable rapidité. Tout cela est lâche, diffus et de couleur délayée; il ne faut pas y regarder de trop près, ni relire, ni toujours essayer de comprendre. Mais les admirateurs de Janin — et ils étaient innombrables, et il y avait parmi eux d'excellents esprits — disaient qu'on ne résistait pas au souffle de cette verve, au prestige de cette virtuosité, et surtout à la gaieté et à la bonhomie qui recouvraient l'égoïsme de l'écrivain.

Car d'aussi égoïste, il n'y en a jamais eu, même Chateaubriand, à qui certes je ne le comparerai sous aucun autre rapport! Cet égoïsme, il l'avouait cyniquement dans cette page :

Je ne dis pas que cela soit un crime d'écrire l'analyse exacte d'une pièce nouvelle,... mais à Dieu ne plaise qu'un homme sage fasse un pareil emploi de longues et patientes études.... Et puis, êtes-vous sûr que le lecteur vous demande si peu que cela?... Il faut estimer davantage les gens qui vous font l'honneur de vous lire, et qui n'ouvrent pas leur journal dans le but de savoir si le comédien a été sublime, et si la comédienne adorée a disparu hier sous les fleurs que lui jettent ses parents et ses domestiques. Je vous le répète, vous tous qui exercez le grand art de la critique : il faut d'abord songer à vous; après quoi vous songerez au poète, au musicien, au décorateur, au machiniste; il faut avant tout que le lecteur vous honore et vous estime, et qu'il s'inquiète avant tout de vous-même; après quoi il s'inquiétera, s'il a le temps, de toutes ces choses futiles, éphémères, inertes, qui ne sont que le prétexte de vos discours.

Et notre temps croyait avoir le privilège des féroces en littérature.... Voilà, complète et odieuse, la profession de foi du parfait exploiteur littéraire. Je sais bien qu'avec Janin il faut toujours faire la part du sourire, de l'ironie et du désir d'étonner, mais c'est bien là le fond de sa pensée. Mais surtout qu'on veuille bien considérer qu'il n'y a ici rien de commun avec la critique impressionniste que devaient illustrer Jules Lemaître et Anatole France. Le critique impressionniste n'exploite pas un écrivain; il se contente de noter l'impression bonne ou mauvaise, agréable ou désagréable, élevée ou médiocre, que lui cause cet écrivain, mais, cette impression, il la dit, et, si son auteur vaut la peine d'être étudié à ce point de vue, il n'y perd pas. Au fond, Janin est un précieux, c'est-à-dire l'homme qui se préfère à son sujet et s'efforce de faire oublier, ar des recherches de style, la pauvreté de ses idées.

Telle est donc l'esthétique avec laquelle il prenait en 835 ce feuilleton des *Débats*, où Duvicquet, écrivain ns génie et homme paisible, avait succédé à Geoffroy,

le belliqueux créateur de la critique dramatique. Dès lors commençait pour lui une sorte de royauté littéraire, qui allait s'affermissant pendant une vingtaine d'années, puis vivait sur son passé et, somme toute, durait comme un honorariat, jusqu'à la mort du critique. Chaque lundi, Paris et la province dévoraient le feuilleton de Jules Janin, et il n'y avait rien dedans.

Alors de quoi le public était-il dupe?

D'un procédé qui semble facile, qui l'est peut-être à employer une fois, mais que Janin a exploité quarante ans sans l'épuiser et pour lequel il fallait une virtuosité sans précédent.

Il consiste à ne *jamais* regarder la pièce ou le livre de la semaine comme le sujet du feuilleton. Ce n'en est que le prétexte. L'analyse de la pièce ou du livre n'est-elle pas partout? Il y a des sous-ordres pour rédiger ces choses-là. Ce que Janin offre à son public et ce que ce public attend de lui, c'est une causerie brillante et piquante, imprévue et paradoxale, à propos de tout et de rien, d'un titre ou d'un nom, mais rien qui sente son pédant, son homme à lunettes, qui a consciencieusement écouté la pièce ou le livre, et qui vient vous infliger son résumé. Janin fait, la plume à la main dans son rez-de-chaussée, ce que faisaient devant la cheminée des salons les causeurs de l'ancien régime : il monologue une brillante variation sur un thème quelconque, mais qu'il sait choisir et qui prête jusqu'au bout. Il le traite, sans l'épuiser, puis il tire sa révérence, sur un effet bien venu, au milieu d'un murmure ravi, et il disparaît jusqu'au lundi suivant. Que laisse-t il dans l'esprit de ses auditeurs? Rien, mais il leur a fait passer un moment agréable. Et c'es quelque chose, si ce n'est pas toujours de la littérature

Malheureusement pour lui, il était critique, se donna comme tel et parlait volontiers de son sacerdoce. Le

auteurs et les acteurs qu'il traitait comme on l'a vu plus haut étaient en droit de trouver que leur juge était sans justice, capricieux, dangereux, souvent funeste. Une pièce de théâtre coûte beaucoup de travail à bien des gens : celui qui l'écrit, celui qui la monte et ceux qui la jouent. C'est aussi « une affaire » où des intérêts sont engagés et qui peut produire du bien-être ou de la souffrance. C'est enfin une de ces choses où chacun se met tout entier, s'engage à fond, d'où il fait dépendre pour un temps son bonheur ou son malheur, d'où son amour-propre sortira triomphant ou meurtri. Quelle misère donc de se voir passé sous silence ou traité avec dédain dans le plus fameux des feuilletons dramatiques, de lire des calembredaines où l'on espérait trouver la récompense de son effort. Bien plus, Janin avait des crises d'enfant gâté. Il lui arrivait de s'étendre en plusieurs colonnes sur un méchant vaudeville, puis de se jeter rageusement sur une œuvre importante, pour la démolir en quelques traits de plume.

L'homme qui agit ainsi est tout le contraire d'un juge; amuseur sans scrupule, qu'il prenne un autre titre, mais pas celui-là. Et si la conscience, la sincérité et la justice sont les qualités fondamentales que doit posséder tout critique, le critique dramatique qui ne les aurait pas, lui qui touche de si près aux amours-propres et aux intérêts, est un être fort dangereux. La bonté foncière et le désintéressement de Janin l'ont préservé de cet écueil, mais nous avons vu depuis ce que peut être le critique, indifférent à tout, sauf à lui-même.

Janin a amusé son temps, mais quelle a été son influence sur le théâtre? Il n'a poussé dans aucun sens, ni en avant, ni en arrière; classique au fond, mais ne se compromettant pas en le laissant trop voir, aimant à rendre service et s'amusant à faire du jour au lendemain des réputations, comme celle de Deburau, de

même que de nos jours ces chroniqueurs qui se sont amusés à révéler les premiers chansonniers de Montmartre. Il se vantait d'avoir beaucoup aidé au succès de Rachel et, par suite, à la renaissance de la tragédie, comme aussi d'avoir soutenu Ponsard et *Lucrèce*. Il est certain qu'il a acclamé ses débuts, mais, du moment où elle avait paru sur la scène de la Comédie, Rachel était Rachel, et son génie allait se développer d'abord par sa propre force, puis par une sorte de conspiration universelle. Et encore quels éloges, quels conseils lui donnait-il? Quelle influence exerçait-il sur elle? Dans quelle direction la poussait-il? Il a fait un livre avec le recueil de ses articles sur *Rachel et la tragédie*. Il y a quelque vingt ans, préparant une étude — restée en route — sur la renaissance de la tragédie avec Rachel, je lus ce livre la plume à la main. Je n'en tirai pas une page de notes. Des phrases et des phrases. Pas une date, un fait, un renseignement précis. Il a loué la *Lucrèce*, de Ponsard, mais il en était, toutes différences gardées, de *Lucrèce* comme de Rachel : on l'attendait, on la désirait, car on avait l'impérieux besoin de réagir contre le romantisme et, au moins pour un temps, de tâter d'autre chose.

Ainsi Janin aura vécu entre le romantisme qui se mourait et le réalisme qui naissait, sans avoir prêté beaucoup d'attention à ces deux événements. Alors que le moins original des critiques, pour peu qu'il eût de clairvoyance, eût dressé cet acte de naissance et cet acte de décès, il constate simplement que le public a perdu le goût du pourpoint et revient à la toge. D'une comédie de Scribe ou d'Etienne à une comédie d'Augier, il ne voit pas si grande différence, jusqu'à ce que la rumeur de l'opinion l'ait averti.

Voulez-vous saisir sur le fait, par un curieux exemple, la manière de Janin? Rappelez-vous la *Dame*

aux Camélias. Écrite avec le cœur, dans les larmes, sans système, cette pièce datait l'avènement du réalisme. On s'en aperçut vite. Janin, lui, selon son habitude, se jetait sur les alentours du sujet. Dumas fils avait écrit un chef-d'œuvre en prenant comme point de départ l'histoire d'une courtisane, fort touchante et fort sincère, mais sans intérêt propre, d'une femme comme il y en a beaucoup. Voilà ce qu'il fallait signaler et expliquer au public. Janin, lui, avait connu la banale héroïne de cette banale aventure et il se complaisait à nous raconter en détail son histoire vraie.

Une prétention amusante chez Janin, c'était son mérite de latiniste, bien plus, le désir à demi avoué d'être regardé comme un Horace français. Si jamais deux hommes — je n'ose dire deux talents — se ressemblèrent peu, ce sont bien ces deux-là. Il n'y avait entre eux de rapports que physiques : tous deux étaient petits, gros, aimaient la bonne chère et avaient la goutte. Mais, comme écrivains, quel abîme entre eux! Horace, artiste scrupuleux et délicat, produisait lentement des œuvres parfaites, objet d'admiratien pour le présent et pour l'avenir. Janin, grand abatteur de copie, improvisait au petit bonheur des verbiages que personne ne relisait, pas même lui. Il imagina de le traduire en style Janin. Sacrilège! Toute la finesse de la pensée et toute la délicatesse de la forme, cette justesse et cette précision qui donnent une valeur à chaque mot, disparaissaient dans le délayage de l'improvisateur. Et cette traduction d'Horace fut admirée. Les professeurs faisaient leurs réserves sur le système, mais ils disaient : « C'est du Janin ». Et, jusqu'à la fin de sa vie, Janin crut bonnement que, dans son chalet de Passy, il offrait à ses contemporains une image assez ressemblante du délicieux poète dans sa petite maison de la Sabine.

Voilà ce que fut l'écrivain : il n'est plus qu'un nom dont le souvenir ira s'affaiblissant de plus en plus; l'œuvre s'est évanouie; disons, pour consoler un peu son ombre, *ceu fumus in auras*. Quant à l'homme, tous ceux qui l'ont approché s'accordent à dire qu'il était excellent, pétri de bonté, plein de charme et de séduction. Il y eut toujours chez lui de l'enfant gâté, mais c'était à qui le dorloterait et il rendait en câlineries délicates les petits soins dont il était l'objet. Il n'y a, du reste, qu'à voir ses portraits pour deviner son caractère. L'œil est superbe, avec son regard clair et direct; la physionomie respire la franchise et sur ses lèvres se devine une bienveillance toujours prête à s'exprimer. Le corps douillet et tassé dit l'homme travaillé de gourmandise et de goutte, mais qui prend son parti d'un petit mal pour un grand bien. Comme trait dominant du caractère, il semble bien que ce soit la gaieté, une gaieté fameuse qui remplissait de ses éclats l'appartement que le critique occupa d'abord près de l'Odéon, en face du Luxembourg, et où, célibataire, il menait joyeuse vie et donnait des fêtes recherchées. Lorsque le mariage l'eut rangé, il se trouva bien plus heureux encore et sa jeune femme l'emmena à Passy pour lui organiser dans le fameux chalet une existence moins bruyante et aussi agréable. Jusqu'au bouf il y fut heureux et gai.

Avec cela, bienveillant, accueillant, rendant volontiers service, facilitant les débuts d'un auteur ou d'un acteur lorsqu'il devinait en lui quelque talent. On pouvait lui reprocher de se montrer plus bienveillant pour les auteurs qui venaient le voir et le flatter que pour ceux qui restaient fièrement chez eux : c'est là une faiblesse bien humaine. Mais il était incorruptible en un temps où, dans la critique dramatique, des hommes de grand talent et de grande autorité faisaient ouvertement commerce de leur plume.

Mais il me revient en mémoire une page superbe de Dumas fils, dans une de ses préfaces, sur la misérable existence de l'homme de lettres lorsqu'il a dépensé son talent au jour le jour, égoïste et vaniteux, ne songeant qu'à sa gloriole et à son plaisir, disant blanc et noir, soutenant le pour et le contre, selon les goûts du public, parfaitement indifférent au fond des choses. Jamais il ne lui est venu à l'idée de se subordonner à une œuvre, de lutter pour quelque chose avec conviction, de faire une œuvre utile et désintéressée. Il vient de mourir, et comme il a vécu sans prévoyance, ses amis se demandent ce que vont devenir la veuve et les enfants vêtus de noir qui pleurent dans un coin de ce salon où l'on s'est tant amusé autrefois. Service, départ pour le cimetière, discours. Puis « on lui pose une pierre plate sur la figure et en voilà pour l'éternité ».

Cette triste histoire eût été finalement celle de Jules Janin s'il n'avait été un si brave homme et si, en faisant ce que l'on appelle un beau mariage, il n'avait rencontré une compagne incomparable qui sut lui arranger sa mort comme sa vie. Et voilà pourquoi, dimanche dernier, tandis que l'homme de lettres de Dumas repose, bien oublié, avec sa pierre plate sur la figure, un groupe d'admirateurs, conduit par un éminent écrivain, est allé à Évreux déposer des fleurs au pied du buste souriant de Jules Janin.

13 juillet 1903.

FRANCISQUE SARCEY

La place que Francisque Sarcey tenait dans la presse française, et surtout dans ce journal, où furent le but de sa vie et l'unité de sa carrière, a été appréciée en tête de ces colonnes le jour où le grand critique disparaissait. En même temps, le rôle de son successeur était défini. Cet hommage et ce programme étaient d'une touche si juste et si nette qu'il me suffirait de me mettre à l'œuvre sans autre préambule, si je n'avais à remplir envers la mémoire de mon maître un devoir de reconnaissance personnelle.

Je dois à Francisque Sarcey ces premiers encouragements et ce premier appui qui sont décisifs dans la carrière d'un homme de lettres. Il signalait ici même mon livre de début et, depuis, il n'a cessé de me témoigner son estime et son affection. Pendant près de vingt ans, il m'a conseillé et encouragé. Toute mention de sa part m'était infiniment précieuse, moins à cause de l'immense autorité dont il jouissait que par ce qu'il mettait dans chaque ligne de sincérité, de justesse et d'instinct théâtral, celui-ci développé par l'expérience la plus attentive et la plus complète dont l'histoire de la critique puisse fournir le modèle. Et, très vite, cette bienveillance était devenue une amitié que je regarde

comme l'honneur de ma vie. « Notre oncle à tous » m'avait comme adopté par une parenté plus étroite.

J'ai donc besoin de faire effort pour exprimer aujourd'hui d'autres sentiments à son égard que ceux d'une gratitude et d'une affection quasi filiales. J'ai besoin surtout de suivre son exemple pour essayer de dire, en toute franchise, quels furent la nature de son talent et l'usage qu'il en a fait.

Comme tous les écrivains originaux, Sarcey a représenté deux choses : lui-même et son temps, c'est-à-dire un caractère original et la vie intellectuelle d'une génération. Français de race, il avait apporté en naissant un ensemble de qualités essentielles et ataviques : le besoin de comprendre et de juger par soi-même, qui est la raison, le sens du juste et du pratique, qui est le bon sens, le don de relever raison et bon sens par la notation rapide, vive et gaie, des rapports et des contrastes, qui est l'esprit.

Le milieu et l'éducation avaient développé ces tendances dans leur sens naturel. Son père, petit bourgeois lettré, lui avait appris, avec les plus solides vertus bourgeoises — honnêteté, droiture, goût de l'ordre et de la logique en toutes choses, — l'amour d'une littérature dont l'influence ne fut pas un des moindres éléments dans la formation de la bourgeoisie française. Inspirant cette littérature et dirigée par elle, lui servant de modèle et l'imitant, cette bourgeoisie aimait, en prose et en poésie, les qualités moyennes et solides : l'ordonnance claire, l'observation exacte, l'équilibre entre les extrêmes, l'exécution serrée. De tous les genres elle préférait le théâtre, un théâtre large et accessible, suivant la vie de près et peu soucieux de fantaisie, avec la comédie de caractères et de mœurs comme centre, la tragédie héroïque et le vaudeville à couplets comme pôles extrêmes.

L'éducation solide et restreinte des collèges universitaires s'adaptait exactement à ces besoins intellectuels et moraux. Conçue d'après eux et pour eux, elle formait des bourgeois latinistes, qui aimaient à lire. en revenant toujours à quelques auteurs préférés. Ils se formaient un idéal de sagesse épicurienne sur le modèle d'Horace; ils aimaient la plaisanterie gaillarde de Rabelais, la santé morale de Molière, le rationalisme de Voltaire. Le romantisme devait passer sur eux comme une crise, sans les entamer profondément. Après une période brillante et courte de lyrisme, ils étaient revenus avec empressement à leurs instincts, au réalisme et à l'esprit classique. Sur la scène, Hugo et Musset avaient cédé la place à Scribe et à Augier.

Sarcey a représenté nettement cet esprit bourgeois dans la critique dramatique. Il lui a donné la plus complète satisfaction qu'une classe de lecteurs ait pu recevoir d'un guide préféré. D'autres ont été les critiques d'une école; il a été, lui, pour le théâtre, « le critique national », comme on l'a défini, moitié par estime et reconnaissance, moitié par raillerie. Une telle autorité dans l'ordre littéraire est un bienfait comparable à ce qu'est, dans l'ordre politique, un bon gouvernement. Il ne faut pas qu'elle règne seule et, à côté d'elle, une opposition est indispensable pour sauvegarder les droits de la liberté. Mais, entre le romantisme d'un Théophile Gautier et l'impressionnisme d'un Jules Lemaître, le réalisme d'un Sarcey offre au genre théâtral un point d'appui singulièrement utile et solide par sa conformité avec les goûts essentiels et les tendances naturelles d'un pays.

De 1860 à 1880, l'accord a été parfait entre Sarcey et sa génération, entre le critique, ses auteurs et ses lecteurs. Le jour où il prit possession du feuilleton

dramatique, d'abord à l'*Opinion nationale*, puis au *Temps*, il dut éprouver une des joies les plus intenses que puisse procurer à un homme la profession pour laquelle il est né et qu'il va exercer dans les conditions les plus conformes à la nature de ses facultés. Il voyait sur la scène une école dramatique dont les maîtres, à divers degrés, donnaient la vie dramatique à ce qu'il aimait : l'observation réaliste traduite par les procédés classiques. Scribe, génie sans style, venait de donner à cette école une formule claire et logique, des moyens simples et d'emploi aisé, tout un mécanisme supérieurement agencé. Augier et Dumas fils, Sardou et Meilhac-Halévy se servaient de cette forme pour exprimer chacun sa conception originale du même art. Leur production, exceptionnellement brillante et féconde, faisait alterner sur la scène l'observation et la discussion morale : peintures de mœurs et pièces à thèses. En quelques années, la scène voyait paraître le *Gendre de Monsieur Poirier* et le *Fils naturel*, la *Famille Benoiton* et *Froufrou*. Ces auteurs trouvaient les directeurs et les acteurs dont ils avaient besoin avec Edouard Thierry, qui formait pour Emile Perrin une troupe admirable, avec le Gymnase de Montigny. Au-dessous, le drame retenait du romantisme mort la partie viable que Dumas père avait transmise à d'Ennery.

Et, tous les soirs, Sarcey était parfaitement heureux. Il voyait des « pièces bien faites » et des « scènes à faire ». Il suivait l'aventure du personnage sympathique et écoutait les tirades brillantes du raisonneur, du Desgenais et de l'Olivier de Jalin. On s'aimait et on se détestait, on se mariait, on se tuait dans les règles. Lui expliquait au public cet art factice et vrai ; il disait le fort et le faible de chaque auteur; il tirait une esthétique claire de cette riche production. Franc et net, nullement tenu par les camaraderies, parfaite-

ment indépendant, il disait toujours son sentiment, discutait avec un bon sens et une logique redoutables. Il conseillait auteurs, directeurs et acteurs avec une attention sans défaillance, une rare sûreté de jugement, une autorité sans morgue.

Fermement convaincu de ses propres idées et très affirmatif, il luttait, pour ce qu'il croyait être le bon et le vrai théâtre, contre quiconque lui semblait s'en écarter, fût-ce le public, car il n'avait peur de personne, même du monstre aux mille têtes, et rien n'est plus injuste que de lui reprocher d'avoir toujours suivi l'avis de la foule. Il a mené des quantités de campagnes, au nom de la vérité, sa vérité à lui, comme toujours, mais combien peu de critiques sont restés aussi fidèles à leur propre avis! Sarcey n'a jamais été l'homme d'une coterie ou d'un parti. Il ne s'est jamais embrigadé; il n'a jamais embrassé l'intérêt d'un auteur pour en profiter lui-même. Toujours ce bon et ferme jugement a traduit une conscience d'honnête homme.

Il écrivait une langue limpide et alerte, souvent négligée, toujours savoureuse. Sans aucune prétention au style, il avait un style original. Il suivait le français du XVIII[e] siècle, clair et logique, peu coloré et sans poésie; mais il y exprimait son caractère et, par sa franchise, sa familiarité, sa bonne humeur, ce caractère était de qualité rare. Il menait des polémiques extrêmement divertissantes et instructives, où il se mettait tout entier. Il bataillait contre Emile Perrin pour le répertoire et la subordination de la mise en scène à la diction; contre Dumas fils et sa prétention de réformer le code au moyen du théâtre; contre Sardou et l'excès de son habileté. Il réclamait avec obstinatio une part entière pour Mlle Reichenberg. Et la galeri c'est-à-dire le public, s'amusait de tout son cœur e s'instruisant.

Mais déjà, depuis la guerre de 1870, une transformation profonde travaillait la société française et commençait à se faire sentir sur le théâtre. La tristesse de la défaite, l'avènement de la démocratie, une philosophie positive et triste, un égoïsme croissant dans les mœurs, de graves problèmes d'économie sociale devaient nécessairement se traduire par le choix de nouveaux sujets et leur conduite.

L'influence des littératures étrangères devenait tout d'un coup très forte, avec la révélation d'Ibsen. Une jeune école, hardie et violente, trouvait chez Antoine son champ d'expérience. Elle affichait hautement la prétention de rompre non seulement avec Scribe, mais avec Augier et Dumas. Elle ne voyait pas en rose la vie et les mœurs; elle entendait les montrer telles qu'elle les voyait, âpres et tristes. Elle était prétentieuse et maladroite, dans ses aspirations légitimes. Elle entendait remplacer la convention par la vérité, mais elle refusait d'admettre qu'il y a dans tout genre une part nécessaire de métier, et qu'il faut l'apprendre.

Le Français d'autrefois qu'était Sarcey, l'homme d'intelligence nette et d'humeur joyeuse, fut très surpris de tout cela. Il ne mit aucune mauvaise humeur dans son étonnement, car il ne prenait rien au tragique, et, s'il avait toujours la chaleur verveuse de la conviction, il ne s'emportait guère. Mais il fit loyalement un grand effort pour comprendre et admettre la transformation qui s'accomplissait sous ses yeux. Pour y réussir, il lui eût fallu cesser d'être lui-même, changer sa nature, se modifier du tout au tout et, à cela, depuis que les générations humaines se succèdent, aucun homme n'a réussi. Chacun de nous pense et sent avec son temps; chacun vit de la vie commune en la subissant; chacun doit se résigner à la vieillesse, c'est-à-dire au renoncement. Sarcey ne pouvait

échapper à la loi commune. Il conservait toute son autorité sur la masse du public; il opposait une énorme force de résistance à la poussée du théâtre nouveau. Mais la jeunesse lui échappait et, de bonne foi, à certaines soirées de théâtre, il croyait que telles pièces avaient pour principal but de « se payer sa tête », comme il disait.

Non qu'il se soit toujours trompé dans cette résistance et qu'il n'ait pas rendu de grands services à ceux qu'il combattait. Lorsqu'il a défendu la nécessité du métier et de l'apprentissage, lorsqu'il réclamait contre la « rosserie » étalée et voulue, il était dans le vrai. Par son action sur le public, les directeurs et les acteurs, il a obligé « ces jeunes gens » à faire de leur mieux, voire à se corriger. Il a forcé plusieurs d'entre eux à donner toute leur mesure et, parmi les meilleurs, il a signalé de grandes espérances. Il a maintenu nombre de choses dont l'abandon eût marqué le début d'une décadence.

C'est beaucoup, et le critique qui, à la fin de sa carrière, rend encore de tels services, celui qui réserve la part nécessaire de tradition sans empêcher la marche du progrès, celui qui aide, malgré ses résistances, à la transition entre l'art ancien et l'art nouveau, qui maintient la solidarité entre la génération qui s'en va et celle qui arrive, celui-là reste jusqu'au bout un grand critique. Et tel a été le rôle de Sarcey. Par là, il a je ne dis pas égalé, mais surpassé les plus grands maîtres du genre. Que l'on compare les dernières années de Sainte-Beuve à celles de Sarcey, et l'on verra lequel des deux, en fin de compte, a été jusqu'au bout le plus attentif, le plus ouvert, le plus intact dans s force, le plus « au courant », comme Sarcey s'inquié tait de l'être encore quelques heures avant de mouri

Enfin, ce qui chez un homme surpasse encore l

qualité du talent, c'est l'exemple qu'il laisse par l'emploi qu'il en a fait. A ce point de vue, Sarcey reste l'honneur et le modèle de sa profession. Il ne faut pas imiter sa manière, car toute imitation est stérile et sans franchise, mais être comme lui sincère et bienveillant, indépendant et intègre, dire à tous ce que l'on croit être la vérité, ne se croire tenu qu'envers le public et mettre cette conviction au-dessus de toute considération personnelle, cela demeure la règle du métier. Il citait volontiers un mot d'Augier, dans le *Fils de Giboyer* : « L'honnêteté, c'est l'orthographe ». On aurait pu répondre à ce maître grammairien, comme dans la pièce : « Peu de gens la mettent comme vous ».

Le Mélodrame et le Vaudeville dans les feuilletons de Sarcey.

Le quatrième volume des *Quarante ans de théâtre* est consacré au drame et au vaudeville, c'est-à-dire aux deux genres pour lesquels le bon Oncle nourrissait une prédilection avouée. Il nous permet de dégager quelques traits essentiels de son esthétique théâtrale.

Certes Sarcey aimait grandement le répertoire classique et la haute comédie. Dans les volumes qui ont précédé celui-ci, il a parlé de Corneille, de Racine et de Molière avec une conviction et une justesse tout à fait personnelles; il fera de même dans ceux qui suivront, avec Augier, Dumas fils et Sardou. Mais, sur ces deux objets, il n'allait pas contre l'opinion générale; il ne faisait que la traduire avec son originalité d'impression et d'expression. Au contraire, en ce qui touche le mélodrame et le vaudeville, il était à peu près seul de son avis. Il s'écartait de Lemaître et de Faguet, comme il l'avait fait de Gautier et de Saint-Victor. Où

ses confrères ne voyaient que des formes inférieures et décadentes du théâtre, il voyait, lui, des genres permanents et capables de toutes les supériorités. Il ne craignait pas d'écrire, à propos des *Deux Orphelines* et de *Le plus heureux des trois* : « N'est-ce donc rien que de captiver l'intérêt d'une foule, de la faire rire ou pleurer? Ce n'est pas tout le théâtre, assurément; mais on m'avouera bien que c'est une grande partie de l'art, *et peut-être la meilleure* ».

Et lorsqu'un mélodrame ou un vaudeville avaient réussi brillamment, il triomphait lui-même et s'écriait : « Ce n'est pas seulement la pièce qu'on a applaudie; c'est le mélodrame retrouvé. Les meilleurs esprits le croyaient mort à tout jamais. Ah! bien oui! » Et il développait en plusieurs colonnes cette prédiction : « L'avènement du mélodrame est proche ».

On le raillait de cet enthousiasme et de cette vaticination. Il n'en avait cure et, au moindre prétexte, il reprenait son thème favori. Contre les dédains des délicats, il croyait avoir pour lui la foule et la raison. Il l'a cru jusqu'au dernier jour.

Était-ce chez lui infériorité de goût, erreur de jugement ou entêtement vaniteux dans une erreur? Pas le moins du monde. Il avait le goût aussi sûr que les plus délicats et il était aussi « intelligent » que les plus difficiles; nul n'avouait de meilleure grâce s'être trompé; mais il avait à un haut degré ce qui manquait à beaucoup de critiques dramatiques, le sens et l'amour du théâtre en soi.

Or, le théâtre n'est foncièrement lui-même que dans ces formes qui, sans lui, n'existeraient pas.

Ailleurs, en effet, il ne fait que servir de support à la poésie et à la psychologie; il leur reste subordonné. Ici, il vaut par lui-même; il est son propre but.

Sarcey y goûtait donc un plaisir d'artiste; oui,

d'artiste. Il y professait cette théorie de l'art pour l'art, tantôt exaltée, tantôt combattue, toujours avec une passion qui prouve de quelle conséquence elle est aux yeux de ses adversaires comme de ses partisans. La question, en effet, se ramène à ceci : l'art a-t il sa raison d'être et sa fin propres ou n'est-il qu'un moyen d'expression pour la pensée, un serviteur de l'institution sociale, un subordonné de la morale?

Ainsi posée, elle n'admet plus qu'une réponse pour un fervent de l'art, pour Sarcey comme pour Gautier, auquel par ailleurs l'Oncle ressemblait si peu. Sarcey défend donc l'art du théâtre contre toutes les prétentions qui contestent sa raison d'être. Dans ce quatrième volume de *Quarante Ans de théâtre*, il reprend sans cesse une théorie qui se ramène essentiellement aux principes que développe la préface fameuse de *Mademoiselle de Maupin.*

Il apprécie à leur valeur la profondeur psychologique et l'observation morale, la poésie et le symbole, les exemples et les leçons. Si le théâtre lui donne tout cela par surcroît, il l'en félicite et lui en est reconnaissant. Mais ce n'est point là le théâtre lui-même. Le théâtre en soi consiste, d'après lui, à procurer l'illusion et l'intérêt aux hommes assemblés. Le meilleur théâtre est donc celui qui atteint le plus complètement ce but. Il aime par-dessus tout le théâtre et le genre de plaisir qu'il donne. Quand c'est du théâtre, il loue; quand ce n'est pas du théâtre, il blâme. Il n'a pas d'autre critérium.

En conséquence, voici les aphorismes que vous relevez à chaque page du livre, en le feuilletant au hasard :

Le théâtre, comme les autres arts, après tout, n'est qu'une grande et magnifique tromperie. Il n'a point pour objectif la vérité vraie, mais la ressemblance. Or la vraisemblance est bien moins dans la réalité des faits que dans

l'imagination émue des hommes sous les yeux de qui l'auteur dramatique les expose.

Préparer une scène, c'est bien, si l'on veut, exposer la suite des événements et des passions qui ont amené les choses au point où cette scène les montre ; mais c'est avant tout, c'est surtout mettre les spectateurs dans un tel état d'esprit que, sans savoir pourquoi, *quelquefois même contre toute vraisemblance et tout bon sens*, ils acceptent ce que l'auteur leur fait voir dans cette scène.

Qu'importe à un public assemblé qu'une aventure soit invraisemblable, s'il est assez occupé, assez ému pour n'en pas voir l'invraisemblance? Un lecteur raisonne ; la foule sent. Elle ne se demande pas si la scène qu'on lui montre est possible, mais si elle est intéressante, ou plutôt elle ne se demande rien ; elle est toute à son plaisir et à son émotion. Au lieu que les délicats s'inquiètent de la légitimité des moyens qui ont amené une situation forte, le public s'y laisse prendre franchement par les entrailles, et si la scène à faire est bien faite, si elle est nettement enlevée, si elle porte coup, il tient l'auteur quitte du reste.

Au théâtre, il suffit, pour prendre la foule, d'un sentiment simple, simplement exprimé.... Le style est des plus médiocres, et d'une platitude qui va parfois jusqu'au ridicule, mais le cri de la mère : « Mon enfant! mon enfant! » est toujours en situation. Il n'en faut pas davantage pour remuer tous les cœurs.

Avec la franchise et le courage qui étaient le fond de sa nature, Sarcey ne recule pas devant l'expression complète de sa pensée, malgré les résistances qu'elle doit soulever, mais il va au devant d'elles et les provoque, pour avoir l'occasion de les combattre et de les vaincre. Ce faisant, il croit remplir son rôle capital de critique, c'est-à-dire servir la cause de ce théâtre qu'il aime par-dessus tout, car, si la thèse qu'il combat — la subordination du théâtre à autre chose que lui-même et la poursuite d'autre chose que l'intérêt par l'illusion, — si cette thèse l'emportait, ce serait fait du théâtre.

Et voici, d'abord, à propos du mélodrame, ensuite à propos du vaudeville, le dernier mot de sa théorie,

avec un ramassé frappant qui ressemble à un défi.

Pour le drame :

La première loi, la loi fondamentale de l'art dramatique, celle de qui découlent toutes les autres, c'est qu'une pièce, s'adressant toujours à douze cents spectateurs assemblés, ne doit rien admettre qui ne soit capable d'émouvoir douze cents spectateurs assemblés. Si la réalité ne fait pas l'effet à ces douze cents personnes d'être vraie, c'est la réalité qui a tort. La vérité, c'est ce qui est tourné de façon à paraître vrai à douze cents personnes, prises au hasard et écoutant à la fois. On se récrie là-dessus :

« Ainsi, à votre avis, tout l'art d'un écrivain consiste à mettre dedans son monde?

— A le mettre dedans, vous l'avez dit. »

Pour le vaudeville :

Chaque spectateur pris à part sait fort bien que telle scène est absurde et ridicule, à la regarder de près. Mais du moment qu'ils sont douze cents réunis, ils consentent à n'en voir que le côté plaisant; ils tendent leurs yeux au bandeau que leur attache l'auteur et ils s'amusent. Que leur faut-il davantage?

Le vaudeville tout entier, le vaudeville moderne est fondé sur une convention de cette espèce. L'écrivain dit à son public :

« Voilà une situation dont vous ne trouverez l'analogue dans aucune réalité; je le sais comme vous, mais elle est comique; avez-vous envie de rire et venez-vous ici pour cela?

— Sans aucun doute, répond le public. Allez-y. Et il y va.

Nous voici bien loin, semble-t-il, des théories qu'ont professées les maîtres de notre théâtre, Corneille, Racine et Molière. Ils prétendaient, eux, peindre d'après nature et, par là, moraliser en offrant à l'homme une image fidèle de ses vices et de ses vertus, pour lui faire aimer celles-ci et détester celles-là. Les *Discours sur le poème dramatique*, la préface de *Phèdre* et celle de *Tartuffe* proposent un même but au théâtre, qui est de produire le bien par le vrai.

Si l'on opposait ces déclarations à Sarcey, il n'y voyait que précautions oratoires imposées par les circonstances, ou illusions de bonne foi, inspirées par des scrupules religieux ou moraux. Non, répondait-il, les hommes assemblés ne demandent au théâtre ni la leçon du vrai, ni celle du bien. Ils n'en attendent que l'intérêt. Corneille, Racine et Molière le savaient bien et la preuve, c'est qu'ils s'efforçaient, d'abord et avant tout, de « plaire », comme ils disaient. Dans cette même préface de *Tartuffe*, où Molière se déclare serviteur de la morale, il déclare aussi que le plaisir est non seulement le moyen, mais le but du théâtre. C'est là le fond de sa pensée et il la développe dans la *Critique de l'école des femmes*, où, moins gêné par des motifs de circonstance, il réclame plus librement les droits de la comédie. De même Corneille et Racine, lorsqu'ils avaient la même liberté. Alors, dans le théâtre, ils ne voyaient que le théâtre. Corneille le défendait contre les pédants, et Racine, qui ne songeait pas encore à se convertir, contre les jansénistes, ses anciens maîtres.

Et, sur ce point, Sarcey avait parfaitement raison.

Mais, si le théâtre a le plaisir pour but, s'ensuit-il que le plaisir le plus complet qu'il puisse donner consiste dans l'illusion de la vraisemblance et dans une surprise d'émotion qui cesse dès que la réflexion se met de la partie?

En ce cas, le théâtre ne serait que la plus vaine des duperies et n'existerait pas comme genre littéraire. Il faut, pour que le plaisir du théâtre vaille tout son prix, qu'il résiste à l'examen et survive à la soirée où il a été ressenti. Une pièce n'est bonne que si, après avoir été vue, elle peut être lue. Certes, il faut commencer par la voir « aux chandelles », car elle a été conçue pour être jouée, mais, lorsqu'elle ne supporte pas l'épreuve du livre, c'est qu'elle est mauvaise, médiocre ou spécieuse.

Il n'en résulte pas cette acquisition durable qui est la fin dernière de toute œuvre artistique et littéraire, c'est-à-dire un degré de plus dans l'initiation au vrai ou au beau. Je laisse volontairement le bien de côté, si l'on y veut voir le synonyme de la morale, car il n'y a pire danger pour la littérature, surtout pour la littérature dramatique, que la subordination à la morale. Il suffit à la littérature d'être une maîtresse de vérité et de beauté, car le vrai et le beau sont choses absolues et éternelles, pour être en même temps une maîtresse du bien, absolu et éternel, lui aussi, tandis que la morale, fondée sur l'intérêt religieux ou social, encore plus que sur la conformité avec le bien, concède, s'accommode et change avec les temps et les pays.

Cela posé, admettons, avec Sarcey, que le théâtre a pour but de plaire, mais objectons-lui que, ce but atteint, il ne nous a pas donné tout ce que nous attendons de lui, c'est-à-dire un plaisir qui ne soit pas une duperie, qui résiste à l'examen de la raison et du goût. La technique y a certes une grande importance, car sans elle rien n'est possible, mais elle ne doit servir qu'à produire autre chose, servir la vérité et la beauté. Lorsque le théâtre s'arrête à la vraisemblance et à l'illusion, lorsqu'il ne pousse pas la première jusqu'au vrai et la seconde jusqu'à une création supérieure, il n'est plus qu'une forme incomplète et inférieure de l'art.

Et c'est bien ce que sont le mélodrame et le vaudeville, trop chers au bon Oncle, par rapport au drame et à la comédie.

Aussi ne pouvons-nous aller aussi loin que lui dans son admiration pour Scribe et surtout pour d'Ennery, pour Labiche et surtout pour Duvert et Lauzanne. Il n'y a guère chez ces habiles ouvriers que du métier; l'art y manque. Ils ont excellé dans la technique et ils l'ont perfectionnée. D'accord; mais nous leur savons

gré surtout d'avoir mis un bon outil aux mains de ceux qui s'en sont servis plus et mieux. Ceux-là s'appellent Augier et Dumas, Meilhac et Halévy. Ils ne nous ont pas donné seulement un plaisir de trois ou quatre heures; nous leur devons aussi une part de notre être moral, une acquisition qui nous suit durant toute notre existence.

Où il faut encore résister à Sarcey, c'est lorsqu'il prend si aisément son parti de la grossièreté des moyens et de la vulgarité de la forme par lesquelles le mélodrame et le vaudeville produisent l'intérêt d'une soirée et cette illusion dont il constate lui-même la duperie. Le mélodrame use trop de l'emphase et le vaudeville du burlesque; par là, ils ne font pas seulement du bien à la pauvre humanité, ils lui font aussi du mal, car le faux et le laid abaissent. Le mauvais style du mélodrame et la basse bouffonnerie du vaudeville sont aussi malsains pour leurs spectateurs que les plates extravagances du roman-feuilleton pour leurs lecteurs.

Par sa passion inlassable du théâtre, sa hardiesse et sa ténacité, son goût personnel de la poésie et de la pensée, son aptitude à les mettre en lumière, Sarcey aurait pu défendre en même temps l'utilité de la technique et les droits de l'art, agir sur les auteurs et le public en les élevant, combattre enfin cet abus de l'emphatique et du grotesque, qui sont les deux fléaux du mélodrame et du vaudeville.

Au lieu de cela, il a trop permis au public de s'y complaire et aux auteurs de les exploiter. Leur châtiment, c'est qu'ils sont restés en dehors de la littérature comme de l'art et qu'au lieu de rencontrer une renaissance, comme le souhaitait et l'annonçait Sarcey, ils sont allés s'épuisant toujours et nous fatiguant de plus en plus. Nous ne les supportons plus à cette heure que s'ils nous donnent un minimum de déclamation et de cocasserie, dans cette mise en œuvre des situations

valant par elles-mêmes, qui est leur domaine propre, et nous leur savons d'autant plus de gré qu'à cette mise en œuvre ils ajoutent un peu de vérité, de simplicité, de beauté, c'est-à-dire plus ils se rapprochent du drame et de la comédie, plus ils cessent d'être eux-mêmes.

Sarcey voyait toujours la *Tour de Nesle* avec le même plaisir, sur n'importe quel théâtre, et il saluait avec joie la reprise de *Bertrand et Raton* à la Comédie-Française; il poussait de tout son pouvoir au succès du *Voyage de M. Perrichon* passant du Palais-Royal à l'Odéon et il prédisait l'admission prochaine au répertoire classique de *Célimare le bien-aimé*. La rhétorique de la *Tour de Nesle* est insupportable à cette heure pour le public du paradis; le sens et le respect de l'histoire souffrent à voir l'histoire de Struensée réduite aux tours de passe-passe de *Bertrand et Raton*; une idée de haute comédie est rapetissée et déviée par les moyens propres du vaudeville dans le *Voyage de M. Perrichon*; quant à *Célimare le bien-aimé*, j'aime trop les acteurs de la Comédie-Française pour souhaiter de voir jamais l'application de leur haut style à cette amusante bouffonnerie.

L'enflure du mélodrame, voire du drame, a été la coûteuse rançon du lyrisme romantique. Quant à la bassesse du vaudeville, elle tient, hélas! à ce qu'il y a de moins bon dans notre génie national, à cette gauloiserie vers laquelle il penche toujours et du côté de laquelle il a souvent fait tomber nos meilleurs écrivains.

Aussi, lorsqu'un drame en vers ou en prose dure, c'est ou bien parce que la qualité de la poésie domine l'invraisemblance des situations auxquelles se complaît le mélodrame, ou bien parce que la force propre des situations et leur vraisemblance, l'habileté supérieure ou la sincérité de l'auteur, sa connaissance et son amour de l'histoire lui ont permis de n'employer qu'un minimum d'artifice et de rhétorique, ou même de s'en

passer. *Hernani* et *Ruy Blas* sont restés au répertoire, mais *Marion Delorme* et *Le roi s'amuse* n'ont pu s'y maintenir et l'on n'a même pas essayé d'y faire entrer *Angelo* et *Marie Tudor. Henri III et sa Cour* n'a fait qu'y passer; la *Tour de Nesle* n'y sera jamais. Tout récemment, le grand succès de *Patrie!* a été dû à la connaissance et au sens qu'elle atteste de l'histoire, c'est-à-dire de la vérité, comme aussi à l'énergie, à la simplicité et à la sobriété de la facture. Nous n'avons eu de réserves que sur quelques sacrifices au désir de surprendre ou de forcer l'émotion et à la rhétorique propre du genre. Les pièces qui passeront du Palais-Royal à la Comédie-Française, ce ne sont pas les vaudevilles de Labiche, mais ces charmantes pièces de Meilhac et Halévy, plus raisonnables que folles, où un minimum de vaudeville s'unit à un maximum de comédie, telle que la *Boule* et la *Mi-Carême.*

Je devais faire sur l'esthétique de Sarcey les réserves que l'on vient de voir, car elles relèvent la part d'erreur qui se mêle à toute œuvre humaine et qui fut, chez le puissant critique, la rançon de tant de qualités durables. Non seulement elle ne l'a pas empêché de rendre des services essentiels à l'art dramatique, mais elle l'y a servi. Elle n'était, en effet, que l'exagération d'une vérité. Sarcey avait mille fois raison de soutenir sans cesse que le théâtre doit avant tout être du théâtre, que cet art a ses lois et ses nécessités propres, comme tout art, qu'il porte en lui-même sa raison d'être et doit poursuivre son but propre, enfin qu'il ne doit se subordonner à rien. S'il avait cédé sur ces divers points — qui se ramènent tous à un seul, la nécessité de ce qu'il appelait « la pièce bien faite », — les auteurs et le public seraient allés à la dérive. Il leur a permis de traverser sans trop d'encombre pour eux, ni de dommage pour notre art dramatique, des passages assez

difficiles, comme la terminaison du réalisme en naturalisme, l'avènement du symbolisme, l'invasion de l'exotisme, le poncif de la pièce rosse et invertébrée, etc. Il a maintenu de tout son pouvoir les formes supérieures du drame, en vers et en prose, historique ou de passion, que blaguaient les vaudevillistes et que redoutaient les directeurs. Il a maintenu les droits, non seulement de l'art pour l'art, mais du grand art.

Car il sentait celui-ci avec beaucoup de sincérité et de force. On n'a pas mieux parlé que lui non seulement du drame de Victor Hugo dans ses parties désormais consacrées, comme *Hernani* et *Ruy Blas*, mais du théâtre de Musset, comédies fantaisistes et délicieuses, comme *Il ne faut jurer de rien*; psychologiques et douloureuses, comme *On ne badine pas avec l'amour*; réalistes et âpres, comme le *Chandelier*. A l'époque où le style de Victor Hugo, ce style incomparable de richesse, de souplesse et de pureté avait encore à subir les sottes critiques d'un classicisme attardé, l'éducation universitaire de Sarcey le gênait si peu qu'il était des premiers à l'exulter. Il en avait l'enthousiasme au point de passer sur les faiblesses scéniques du poète et de proclamer que la beauté de cette forme emportait tout. Il ne résistait que lorsque, décidément, les lois essentielles du théâtre lui semblaient violées, et alors il maintenait quelque chose d'indispensable contre un engouement qui voulait l'apothéose sans réserve. Ainsi dans ce feuilleton, qui est un chef-d'œuvre, où il démontrait pourquoi *Le roi s'amuse* est une pièce ennuyeuse et que vous trouverez au quatrième volume de *Quarante Ans de théâtre*.

Quarante ans! Ces feuilletons, « écrits au jour le jour et dans le style de tous les jours », comme disait leur auteur, non seulement supportent d'être réunis et relus au bout d'un demi-siècle, mais ils sont en train

de former le plus solide monument de critique, le plus utile et le plus attachant que nous ayons avec les *Lundis* de Sainte-Beuve. Depuis que la critique française existe, je ne connais pas d'autres exemples de durée que ces deux-là.

L'histoire du genre enregistre force noms honorables, mais répondent-ils à des œuvres toujours lues? Je crois bien qu'à ceux de Sainte-Beuve et de Sarcey il s'en ajoutera deux ou trois autres, mais il faut attendre, pour en être sûr, l'épreuve du temps et je ne souhaite pas la mort de ceux qui les portent.

Aussi, lorsque j'entends traiter avec un dédain supérieur l'œuvre d'un homme qui fut à la fois un dogmatique et un éclectique, un passionné et un bienveillant, un journaliste et un écrivain, je me contente de souhaiter charitablement à ces juges, si complaisants pour eux-mêmes et si sévères pour autrui, de laisser après eux un pareil bagage à l'adresse de la postérité.

8 avril 1901.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME DEUXIÈME

LA COMÉDIE ET LE DRAME APRÈS 1870

LE THÉATRE CONTEMPORAIN A PARIS

THÉATRE ÉTRANGER

CRITIQUES DRAMATIQUES

1469-05. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 3-06.

1469 05. — Coulommiers. Imp. Paul Brodard. — 3-06-1570.

T-38-60


C0318012

